ادبی اصطلاحات
کی
وضاحتی فرہنگ
جلد اوّل
عتیق اللہ

ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ

تقسیم کار:

1. مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار دہلی 110006
2. مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پرنسس بلڈنگ نزد جے جے ہسپتال بمبئی 431003
3. ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس 3108 گلی عزیزالدین وکیل، کوچہ پنڈت، لال کنواں دہلی 10006
4. موڈرن پبلشنگ ہاؤس 9 گولامارکیٹ، دریا گنج نئی دہلی 110002
5. ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ۔ علی گڑھ
6. انجمن ترقی اردو (ہند) اردو گھر، راؤز ایونیو۔ نئی دہلی 110002
7. نصرت پبلشرز، حیدری مارکیٹ۔ امین آباد۔ لکھنؤ

اس کتاب کی اشاعت میں ترقی اردو بیورو (دہلی) کا جزوی مالی تعاون شامل ہے

ادبی اصطلاحات
کی
وضاحتی فرہنگ

جلد اوّل

(A تا D)

عتیق اللہ

پروفیسر اردو، دھلی یونیورسٹی

اہتمام

اُردو مجلس، 221 غالب اپارٹمنٹس، پیتم پورہ دہلی 110054

A Dictionary of Literary Terms

Volume I
A to D

Ateequllah
Professor of Urdu
University of Delhi

ضابطہ

اشاعتِ اوّل : 1995

خوش نویس : محمد عارف

مطبع : ثمر آفسیٹ پریس، نئی دہلی

تعداد : گیارہ سو   قیمت : 600 روپے

سیّد شمیم کاظم صاحب

کے نام

جن کی نگہ بلند ہے، سخن دلنواز ہے، جاں پُرسوز ہے

اور جن کا کلمہ ہے

آسائشِ دو گیتی تفسیر ایں دو حرف است

با دوستاں تلطّف، با دشمناں مدارا

ہم سے بھی بہت پہلے آیا تھا یہاں کوئی

جب ہم نے قدم رکھا یہ خاک داں ویراں تھا

عتیق اللہ

میں تہِ دل سے ممنون ہوں

- محترم منوہر لال ڈانگے صاحب کا جن کی عنایتیں ہمیشہ شامل حال رہی ہیں۔
- پروفیسر شمیم نکہت کا، جو میرے لیے صرف باجی ہیں مگر جن کے اندر ممتا کا ایک بے پایاں سمندر موج زن ہے۔
- عزیز دوست راجیش چودھری کا جن کی نوازشوں کے نام مختلف ہیں۔ مگر جو صرف اور صرف میرے لیے ہی مخصوص ہیں۔
- عزیزی ایس مسعود اور عزیزی سید محمد عظیم (ترقی اردو بیورو)، عزیزی واجد قریشی (انجمن)، عزیزی محمد فاروق، عزیزی عبداللہ اور عزیزی مسیح الدین (دھار) کا جنھیں بار بار میں نے زحمتیں دی ہیں اور جنھوں نے ہمیشہ بڑی کشادہ پیشانی کے ساتھ میرے لفظوں کا پاس رکھا ہے۔
- بڑے بھیا رفیع اللہ اور بھائی جان اقبال حیدری (مالک و مدیر) "اکانومکس ریویو" کراچی کا، جن کے تصور ہی سے میرا ذہن کدہ روشن ہے۔

ستم از غمزہ می آموز کہ در مذہب عشق
ہر عمل اجرے و ہر کردہ جزائے دارد

حافظ شیرازی

دیباچہ

عالمی سطح پر لسانی اور تہذیبی لین دین کی نوعیت ایک انتہائی غیر محسوس عمل کی ہے۔ جو ہمیشہ جغرافیائی اور نام نہاد لسانی گروہوں کی وحدت پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے۔ وہ تہذیبی گروہ جن کی تاریخ ماضی میں کئی صدیوں تک پھیلی ہوئی ہے' فکر کے متعدد صیغے انہی کے مرہون ہیں۔ ان زمانوں میں نظام بدیعیات، شعری لسانیات، قواعدیات، عروض و آہنگ، ادبی اصناف کی درجہ بندی اُن کی ہیئتوں اور تکنیکوں، نیز عملِ تخلیق کے نفسیاتی، جمالیاتی، عقلی اور غیر عقلی نیز اخلاقی محرکات و عوامل پر مباحث کا آغاز ہو چکا تھا۔ ادب و فنون کی تخصیصات وضع کرنے کا آغاز بھی انہی ادوار کا مرہونِ منت ہے جسے موخر ادوار میں کافی فروغ ملا۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد اور بالخصوص انیسویں صدی میں جہاں کئی نئے علوم سے سابقہ پڑا وہاں اصطلاحات کی معیار بندی کی ضرورت کو بھی شدت سے محسوس کیا گیا اور یورپ میں صرف اسی غرض سے کئی تنظیموں اور اداروں کا قیام عمل میں آیا۔

عالمی ادبیات کی اکثر اصطلاحات جن کی نام دہی بعد کے زمانوں سے تعلق رکھتی ہے ذہنی ایما جن کے سرچشمے ہند، یونان، روم، چین، ایران اور عرب کے زمانۂ قدیم سے جا کر ملتے ہیں۔ ان جغرافیائی اور تہذیبی گروہوں میں اُن دانش وروں کی بھی کمی نہیں تھی جو زبانی (جیسا کہ یونان میں قبل از افلاطون) اور تحریری طور پر تخلیق (بالخصوص شاعری) کے فن اور اس کی دیگر جزئیات و متعلقات کو زیرِ بحث لایا کرتے تھے۔ کیوں کہ تخلیقِ شعر کو بھی نظامِ دانش ہی کا ایک حصہ خیال کیا جاتا تھا۔ فلسفہ کو اُمّ العلوم کا درجہ حاصل تھا اور شاعری، تاریخ سے کم تر درجے پر تھی۔ باوجود اس کے شاعری، ڈراما اور دیگر فنون ہی عملاً مقبولِ ہر خاص و عام تھے۔ ہندوستان میں شاعری، ڈراما اور لسان کے مباحث میں کسی شاستری نے اس قسم کی درجہ بندی کی کوشش نہیں کی چوں کہ شعری فن اپنے اثر میں سب سے کاری اور ہمہ گیر ہوتا ہے اس لیے قاری اور ناظر کی اخذ کرنے کی نوعیتوں اور صلاحیتوں کو بھی زیرِ بحث لایا گیا۔ جب کہ افلاطون نے اسے مرد و عورت کے حصوں کی روشنی میں دیکھنے کی ایک محدود سی کوشش کی تھی۔ ارسطو نے کسی حد تک کیتھارسس کے حوالے سے ایک مذہبی اور طبی مفہوم کو جمالیاتی معنی عطا کیے مگر وہ لانجائنس (روفی) ہی تھا جو سنسکرت فلسفہ رس کے زیادہ نزدیک ہے اور جو خالص جمالیاتی اور نفسیاتی بنیادوں پر ابلاغ و اثر کا محاکمہ کرتا ہے۔

علی جواد زیدی نے اپنے مضمون "سنسکرت میں فنی تکلفات" میں غلام علی آزاد کی عربی

تصنیف 'سبحۃ المرجان' کے حوالے سے لکھا ہے کہ اس کتاب میں سنسکرت کے صنائع و بدائع کا تفصیل کے ساتھ ذکر ہی نہیں ہے بلکہ ان کے عربی ترجمے بھی کر دیے گئے ہیں۔ آزاد نے:

"صنائع کا موازنہ کرتے ہوئے یہ بھی بتایا ہے کہ کون سے صنائع عربی کے لیے مختص ہیں' کون سے عربی اور سنسکرت کے درمیان مشترک ہیں اور کون سے ایسے ہیں جو ہندی کے لیے مخصوص ہیں۔ کچھ صنعتوں کا انھوں نے استخراج کیا ہے۔ پھر آیاتِ کلامِ ربانی اور احادیث نبوی کے علاوہ دواوین شعرا اور مجامیع ادبا سے ان کی مثالیں بھی عربی میں پیش کی ہیں' خود ایک عربی قصیدہ لکھا ہے' جس میں مثالاً صنائع کا استعمال کیا ہے۔"

جہاں وسط ایشیا اور تمیرین تہذیب کے اثرات اور آمیختوں کی تاریخ کے سلسلے ماقبل تاریخ سے جا ملتے ہیں، وہاں وہ مسلمان جو وسط ایشیا سے ہند کی طرف آئے تھے نسلی اعتبار سے آریہ ہی تھے۔ تہذیب کی تاریخ کا یہ پہلو توجہ طلب ہے۔ اس طرح ادبی اور فنی تدابیر، اوضاع، تصورات' اسالیب، تکنیکیں اور ہیئتیں حتیٰ کہ صرف، نحو اور عروض و آہنگ کے سانچے بھی ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہے۔ محولہ بالا بیان سے یہ ظاہر ہے کہ اکثر سنسکرت اور عربی شعریات کے معائر اور اقدار میں اشتراک کی صورت نمایاں ہے۔ بعض ایسی خصوصیات بھی ہیں جو صرف اور صرف انہی تک محدود ہیں لیکن سنسکرت اسالیبِ فن کی بنیاد پر آزاد کے جس قصیدے کا ذکر کیا گیا ہے' اس سے کم از کم یہ بات تو ثابت ہے کہ ایک زبان کی فنی تدابیر کو کسی دوسری زبان میں بروئے کار لایا جا سکتا ہے' اس کی کامیابی کا انحصار صرف اس فن کار کی خلاقانہ سعادت پر منحصر ہے۔ جیسے ہمارے یہاں hypallage (صنعتِ مبادلہ) کا استعمال فیض احمد فیض نے خوب کیا ہے جیسے بے خواب کواڑ یا انگریزی میں a sleepless night کی تراکیب اردو میں قطعی تازہ کار تھیں۔ جدید اردو شاعری میں اس قسم کی تراکیب کا استعمال اب ہمیں اجنبی تاثر فراہم نہیں کرتا۔

ماقبل صدرِ اسلام، عربی ادب کی باقاعدہ یا بے قاعدہ تحریری تاریخ نہیں ملتی اور نہ ہی عربی شعریات کے اُن معائر پر کوئی باقاعدہ تصنیف ملتی ہے جن کی بنیاد پر عکاظ کے میلوں میں سنائے جانے والے قصائد پر کوئی حکم لگایا جاتا تھا۔ اہلِ عرب شعر و شاعری کے بڑے دلدادہ تھے۔ وہ سخن فہم بھی تھے اور سخن نواز بھی۔ انھوں نے بعض ایسی انجمنیں بھی قائم کر رکھی تھیں جیسے نادی یا دارالندوہ' جو شعر و شاعری کی محفلوں کا انعقاد کیا کرتی تھیں۔ یہی محفلیں اکثر مناظروں اور مناقشوں میں بدل جاتی تھیں۔ معاصرانہ چشمکوں کا ایک بڑا سبب ہر قبیلے کا نسلی تفاخر بھی تھا

دولت و ثروت (جس کا پیمانہ سونا، ہیرے اور موتی کے علاوہ درخت، کنویں اور مویشی بھی تھے) خاندانی مرتبہ اور طاقت کے علاوہ قبیلے کا کوئی ہر دل عزیز یا سوق عکاظ کا منتخب انعام یافتہ شاعر بھی ان کے غیر معمولی عزّ و افتخار کا سبب ہوا کرتا تھا۔ ان حقائق سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ عربوں نے شاعری کو پسند و ناپسند کرنے کے کچھ ایسے اصول وضع کر لیے تھے جنھیں بالعموم روایت کے طور پر تسلیم کیا جاتا تھا۔ صدرِ اسلام کے بعد انہی روایتوں کو بنیاد بنا کر عربی شعریات ترتیب دی گئی۔ فارسی اور اردو شعریات نے آہنگ و بیان کے ضمن میں اپنی بیشتر صورتیں اسی سے وضع کی ہیں بلکہ اکثر صورتوں میں انھیں من و عن قبول کر لیا ہے۔ صرفیات و نحویات کی اصطلاحوں کے چشمے بھی عرب و ایران کی سرزمین ہی سے پیوستہ ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ جو نظامِ فن ہم نے ایران و عرب کی شعری جمالیات سے اخذ کیا ہے۔ وہ صرف اور صرف انھی کا اجارہ ہے۔ عظیم ترین لسانی و تہذیبی لین دین کے باعث ادبیاتِ عالم کی شعریات ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتی رہی ہے۔ شعریات کیا تھی؟ انسان کا حسی، بصری اور جذباتی تحرک اور اقرار تھا؟ جسے بعد ازاں منطقیوں نے عقلی معنی پہنا دیے۔ اس طرح تنقیدی جمالیات کا ایک نظام مرتب ہو گیا۔ غالباً یہی سبب ہے کہ کلاسیکی ادبی و تنقیدی اصطلاحات کے سرمائے میں تصورات و مفاہیم کی سطح پر بہت سی مماثلتیں پائی جاتی ہیں جو عالمی ذہنی وحدتِ خیال ہی کی توثیق کرتی ہیں۔ آپ دیکھیں گے کہ اکثر یورپی ادبی اصطلاحات کی وضاحتوں کے دوران میں نے اردو ادب ہی سے مثالیں اخذ کرنے کی سعی کی ہے تاکہ اردو قاری نظری اور نظریاتی سطح پر ہی نہیں عملاً بھی باہمی مماثلتوں سے آگاہ ہو سکے۔ میرا خیال ہے کہ اردو مثالوں کی روشنی میں وہ اصطلاح کے معنی و مفہوم کو زیادہ بہتر طور پر سمجھ سکے گا۔

نشاۃ الثانیہ اور بالخصوص اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے بعد نئے علوم اور نئی آگہی ہوا میں زبردست اضافہ ہوا جس نے ادبیات پر گہرا اثر قائم کیا ہے۔ ادبی اصطلاحات میں ان شاخوں کی تعداد سب سے کثیر ہے جن کا تعلق دیگر قدیم و جدید علوم انسانیہ سے تھا اور مجموعاً جن سے ذہن انسانی کی حدود وسیع تر ہوتی گئیں۔ انہیں یہ ماننے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ ان میں سے بیشتر اصطلاحات کا منبع مغرب ہے۔ حقیقت نگاری اور جدیدیت جیسے رجحانات کے بعد مابعد جدیدیت کے تحت جو نئی ادبی تھیوریاں مرتب ہوئی ہیں۔ ان میں جہاں باہمی اختلاف کی سطحیں واضح ہیں وہاں اتفاق کی صورتیں بھی موجود ہیں۔ گویا اصطلاحات کا ایک نیا باب

وا ہو گیا ہے ان میں سے بعض قطعی نئی ہیں بعض اصطلاحات کے ماخذ فلسفہ، لسانیات اور نفسیات جیسے علوم ہیں۔ نئے تناظر میں ان کے معنی کی ترجیحات میں بھی کافی تبدیلی واقع ہوئی ہے ہر اصطلاح معنی کا ایک مخزن ہوتی ہے۔ اس کا بھی ایک معنوی سیاق ہوتا ہے اور سیاق کی مناسبت سے اس کے انسلاکات کا دائرہ بھی خاصا وسیع ہوتا ہے۔ اس کا سنگ در محض کچھ جام جم کہنے سے باز نہیں ہوتا بلکہ اسے اپنے ذہن و فہم کا حصہ بنانے کے لیے مختلف علوم اور متعلقہ تاریخ و سماج کے پس منظر کا گہرا مطالعہ بھی از بس کہ ضروری ہے۔ باوجود اس کے اکثر اصطلاحات کے تعلق سے کوئی یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اس پر ان کے تمام یا اصل معنی آشکار ہو گئے ہیں۔ مثلاً اصطلاح *mimesis* ہی کو لیجیے جو ارسطو سے قبل بھی رائج تھی مگر ارسطو کی شعریات سے جسے کافی شہرت ملی۔ انگریزی میں اس کے لیے لفظ *imitation* بمعنی نقل مستعمل ہے۔ کلاسیکی اور نو کلاسیکی علم برداروں نے اسے ایک انتہائی محترم فنی عمل قرار دیا ہے۔ رومانویوں کے نزدیک اس کا کوئی مصرف کوئی معنویت نہ تھی۔ حقیقت پسندوں اور فطرت پسندوں نے اسے عین مطابق بہ فطرت عمل کے طور پر دیکھا۔ تاثراتی اور تجریدی فن کاروں کے باب میں ایک بے روح عمل سے زیادہ کچھ نہیں۔ نقل کو کہیں نقل محض کہا گیا ہے۔ کسی نے اسے تخیّل سے وابستہ کر کے خلاقی سے موسوم کیا ہے، کسی نے ترجمانی اور کسی نے نمائندگی کے معنی پہنائے ہیں۔ گویا عمل نقل کے معنی حقیقت کی نئی تعبیر یا نئے انکشاف ہی کے نہیں ہیں بلکہ نئی حقیقت خلق کرنے کے بھی ہیں۔

ایک فرہنگ نویس کا کام اس معنی میں بے حد دشوار ہو جاتا ہے کہ کن معنی و مطالب کو صحیح اور کن کو غلط ٹھہرائے۔ سب سے مناسب طریقہ یہی ہے کہ وہ معروضیت کی ایک حد قائم کر لے مختلف المعنی مخارج تک پہنچنے کی کوشش کرے۔ مفاہیم کی کثرت میں سے اس قریب ترین مفہوم کو ترجیح دے جو اس کی فہم کی رو سے سب سے صحیح تر اور اعتبار انگیز ہے یا ہو سکتا ہے۔

میں نے اس ضمن میں جہاں تک ممکن ہو سکا ہے اصل کتابوں ہی کو مصدر بنایا ہے۔ بنیادی شکوک اور مغالطوں کو رفع کرنے کی غرض سے کارل بیکسن، سلوان بارنیٹ، ایم۔ ایچ۔ ابرام، اور راجر فاؤلر وغیرہ کی ادبی اصطلاحات کی فرہنگوں کو بالعموم پیش نظر رکھا ہے۔ انھی فرہنگوں سے اکثر مثالیں بھی اخذ کی ہیں۔ ان تمام فرہنگ نویسوں سے زیادہ جے۔ اے۔ کڈن ہی میرے لیے مشعل بردار رہا۔ جس کی ادبی اصطلاحات کی فرہنگ نے مجھے بہت سے خطرات ہی سے نہیں بچایا بلکہ انتخاب و ترتیب کے لیے پورا ایک لائحہ عمل مہیا کر دیا۔ باوجود اس کے بیشتر صورتوں میں تفہیم و تجزیہ مجھ

بیج مان ہی کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ میں نے جہاں جہاں ان فرہنگوں سے لفظ بہ لفظ عبارت اخذ کی ہے وہاں D.L.T. یا M.C.T. کا اشارہ انھی فرہنگوں کی نشان دہی کرتا ہے پھر بھی اتنے بڑے کام اور ایک بڑے عرصے پر محیط کام میں شاید ایسے کئی مقامات ہیں جہاں میں حوالے فراہم نہیں کرسکا ہوں۔ تقریباً 1000 اصطلاحات کے متفرق نوٹس میں اس قسم کا سہو عین ممکنات میں سے ہے۔

متعدد یورپی ادبی اصطلاحات کے مناسب مترادفات اور ترجمے دستیاب نہ ہونے کی صورت میں بعض ترجمے یا ان کے مترادف میں نے خود وضع کیے ہیں چوں کہ وہ نئے ہیں اس لیے پہلی نظر میں ایک نامانوس تاثر فراہم کرسکتے ہیں۔ بار بار استعمال اور بار بار سماعت و بصارت کے تجربے سے دوچار ہونے کے بعد ہی کوئی اصطلاح رواں اور مانوس ہوتی ہے۔ عربی یا فارسی ذخیرۂ الفاظ سے اردو لسانی تہذیب نے ہمیشہ فائدہ اٹھایا ہے۔ نحوی قواعد کا عمل ہمارا اپنا ہے مگر صرفیات میں ہم نے عربی اور فارسی کے ساتھ ہندوستانی قواعد کو بھی ملحوظ رکھا ہے جس کے لیے محض افعال کی مختلف شکلوں اور جمع کے صیغوں کی مثال ہی کافی ہے۔ اب اگر کوئی اصطلاح ساز عربی و فارسی لغات پر بنائے ترجیح رکھتا ہے تو یہ کوئی انہونی بات ہے اور نہ معیوب۔ میرے نزدیک عام بولی جانے والی زبان میں اصطلاحی معنی کی سمائی تقریباً ناممکن ہے۔ انگریزی نے یونانی اور اطالوی ہی نہیں جرمنی اور فرانسیسی زبانوں کے الفاظ بھی جوں کے توں یا تھوڑے بہت حرف و صرف کے بعد قبول کرنے میں کوئی تامل نہیں کیا۔ اب اگر فارسی اور عربی مادوں سے بعض اصطلاحات گڑھی جاتی ہیں اور ان سے بعض دوسری لفظی صورتیں بنانا ہمارے لیے نسبتاً آسان اور ممکن ہے تو اس میں قباحت ہی کیا ہے۔

ہماری اصطلاحات کا بیش تر سرمایہ عربی اور فارسی لغات ہی کا مرہونِ منت ہے جیسے ہندی اصطلاح سازوں کے لیے سنسکرت ان کی مجبوری بن چکی ہے۔ میں نے اس سلسلے میں گذشتہ تیس برسوں کی اردو تنقید کا بغور مطالعہ کیا ہے ان حضرات کے ترجموں اور وضع ناد وضاحتوں کو خاص اہمیت کے ساتھ پڑھا ہے جن کے ذہنی پس منظر کی تشکیل میں مغربی زبانوں اور مغربی ادب کا نمایاں ہاتھ رہا ہے۔ یہ حضرات ہمارے عہد کے اہم ترین اسمائے رواں ہیں۔ انھوں نے اردو متبادلات کے لیے فارسی اور عربی مادوں ہی کو بنیاد بنایا ہے خواہ ان کی تصریفات میں ان زبانوں کے قواعد کا لحاظ نہ رکھا گیا ہو۔ ان میں سے بعض حضرات نے بڑی ذمہ داری اور سوجھ بوجھ

کے ساتھ جدید کے ساتھ قدیم اصطلاحات کی طرف بھی توجہ کی ہے اور ان کے مترادفات اور ان کی وضاحتوں میں قطعیت کا پہلو بھی نمایاں ہے۔ اردو ادب کے نوجوان ناقدین اکثر و بیشتر اوقات انھی کی طرف رجوع کرتے اور انھی کے وضع کردہ اصطلاحاتی سرمائے کو صائب بھی قرار دیتے ہیں۔ دشواری وہاں پیدا ہوتی ہے جہاں ہمارے مذکورہ بالا بزرگ ناقدین کے تراجم اور مترادفات میں نمایاں فرق پایا جاتا ہے۔ فرق سے زیادہ انتشار کی صورت پائی جاتی ہے اکثر نقاد اپنی ہی گڑھی ہوئی اصطلاح کو زیادہ صحیح اور درست خیال کرتے ہیں جب کہ انھی کے معاصرین کے یہاں ان سے بہتر مثالیں موجود ہیں اور جو مستعمل بھی ہیں۔ بعض نقاد جو ایک خاص موضوع یا مکتبِ فکر سے متعلق برسوں سے سوچتے اور لکھتے آرہے ہیں۔ ان کی ترجمہ کردہ اصطلاحات میں ان کی بصیرت اور ان کے تجربے کی جھلک صاف نمایاں ہوتی ہے اس لیے کسی دوسرے بہتر متبادل کی عدم موجودگی میں ہمیں انھی کو اپنے لیے مثال بنالینا چاہیے مگر ایسا ہو نہیں رہا۔ اپنی ذہانت، انتخاب اور فیصلے پر بضد اڑے رہنے کے باعث اصطلاحات کی دنیا میں کافی افراتفری کا عالم ہے جس سے مغالطے زیادہ پروان چڑھے ہیں اور گمرہی زیادہ پھیلی ہے۔ میری وضع کردہ اصطلاحات سے بھی یقیناً بہتوں کو اختلاف ہوگا کیوں کہ میں ان اصطلاحات کو ایک فرہنگ کی صورت میں پیش کر رہا ہوں میرا مطمحِ نظر دوسروں سے اس معنی میں مختلف ہے کہ میں نے مترادفات کی صورت میں بعض اصطلاحات وضع ہی نہیں کی ہیں بلکہ ان کے معنی اور مفاہیم بھی واضح کیے ہیں کہ فی الواقعہ یہی میری ترجیح بھی تھی۔ ذیلی سطح پر بھی ایسی بہت سی اصطلاحات در آئی ہیں جن کی وضاحت دوسری کسی جلد میں حروفِ تہجی کے سلسلے کے تحت اور نمایاں عنوان کے مطابق عمل میں آئے گی۔ اس طرح آپ دیکھیں گے کہ D کے بعد آنے والی بے شمار اصطلاحات بھی کسی نہ کسی وضاحت کے تحت شامل ہوتی چلی گئی ہیں۔

بعض انگریزی اصطلاحات کے جو ترجمے میں نے کیے ہیں اور اپنے طور پر بہتر سے بہتر متبادلات وضع کرنے کی سعی کی ہے اسے ایک جرأتِ رندانہ ہی سے تعبیر کرنا چاہیے۔ مگر اس قسم کی جرأت مندی محض ایک لمحاتی تاثر کا نام نہیں ہے بلکہ اس کے پس پشت ایک طویل ذہنی ہوش مندی اور علم کا سیاق بھی کام کر رہا ہے۔ ان وضع کردہ متبادلات پر غور کرنے سے پہلے میری اس مسلسل ذہنی ورزش اور تحقیق و جستجو کو بھی ذہن میں رکھا جائے۔ اگر ان سے بہتر کوئی متبادل ممکن ہے یا کوئی دوسرا ایسا لفظ یا ایسی ترکیب بھی ممکن ہے جو ادائیگی اور ترسیل

میں رواں ہوا اور سمعی و بصری سطح پر بھی خوش گوار ہو یا جس سے دیگر صرفی خوشے بنانے میں بھی کوئی دقت پیدا نہ ہوتی ہو تو آئندہ کسی طباعت میں میری ترجیح اُسی سفارش پر مبنی ہوگی۔

مثلاً diction کے لیے معنی افشانی / معنی افزائی، dissemination کے لیے تلفیظ، discourse کے لیے مخاطبہ، reader-oriented criticism کے لیے قاریانہ تنقید، denouement کے لیے گرہ کشائی، decorum کے لیے تضبیط، adaptation کے لیے بازتشکیل، allusions کے لیے مشعرات، alienation effect کے لیے اثرِ متغائر، caricature کے لیے مسخ کردار وغیرہ ایسے بے شمار الفاظ ہیں جو یا تو قطعی نیا ترجمہ ہیں یا انھیں نئی ترکیب سے وضع کیا گیا ہے۔ یہاں میں مثال کے طور پر آرکی ٹائپ archetype کی اصطلاح پر خصوصیت کے ساتھ روشنی ڈالنا چاہوں گا۔

اردو میں آرکی ٹائپ کے لیے مختلف نقادوں نے مختلف مترادفات اور متبادلات کا استعمال کیا ہے۔ ان حضرات کی تعداد بھی کافی ہے جن کے نزدیک کسی مناسب اصطلاح کی عدم موجودگی میں آرکی ٹائپ ہی مرجح ہے۔ مگر آرکی ٹائپ کے استعمال میں ایک قباحت یہ بھی ہے کہ یہ لفظ بذاتِ خود مرکب ہے اور جب اسم صفت کے طور پر کسی دوسرے لفظ کے ساتھ اسے مزید مرکب شکل میں استعمال کیا جائے گا تو یہ ترکیب بوالعجبی کی مظہر ہوگی۔ اسی لیے آرکی ٹائپل تنقید یا آرکی ٹائپل نظم جیسے مرکبات ہمارے لیے تقریباً نامانوس اور اجنبی ہیں۔

جہاں تک اردو مترادفات کا تعلق ہے اس میں بھی بڑا اختلاف ہے مثلاً بنیادی تماثلات، جبلّی سانچے، تجسیم کی اساسی صورتیں، بنیادی علامات، ابتدائی مثالیں، بنیادی نقشے، اوّلین ہیئتیں، بنیادی ساختیں، اُمّہاتُ النقوش، مقدم منابع، اُمّہات التصور، قدیم الاصل اوضاع، متوارث نسلی اوضاع، متوارث نسلی احساسات، اور ازلی و ابدی تمثالیں وغیرہ وضاحتی الفاظ اور مفرس و معرّب مرکبات وہ ہیں جنھیں انفرادی طور پر ادائیگیِ مطالب کے لیے استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ دشواری یہ ہے کہ ان میں ایسی کوئی اصطلاح نہیں ہے جس پر بیشتر ادیب متفق الخیال ہوں۔

ہمارے نزدیک اردو میں اس مرکّب لفظ کے مترادف کے طور پر قوسیہ مناسب تر اصطلاح ہے، بمعنی متقدم، اصلی علاوہ بریں بہ معنی محراب، قوس وغیرہ میں نصف دائروی شکل کا تصور ایک قدرِ مشترک ہے کہ دائرے کا نصف دگر معدوم ہے۔ اسی معدوم معنی کی تلاش، تفہیم علامت سے عبارت ہے۔ قوسیہ سے دیگر مرکبات کی تشکیل بھی آسان ہے۔ مثلاً قوسی نظم یا

قوسیاتی نظم، قوسی یا قوسیاتی تنقید، قوسیاتی علامات وغیرہ جب ایک بار یہ اصطلاح دہرائی جانے لگے گی تو اس کے مخصوص اور مجموعی معنی اور تصور کی طرف ہمارے ذہنوں کو منتقل ہونے میں دیر نہیں لگے گی بلکہ وہ ہمارے دماغ کی ساخت میں حل ہو جائیں گے۔

فرہنگ نویسی کے اپنے کچھ تقاضے اور حدود ہیں۔ بالخصوص وضاحتی فرہنگ میں بہ نسبت احتیاط کی ضرورت ہوتی ہے۔ میں نے بھی حتی الوسع یہی کوشش کی ہے کہ اپنے تعصبات کی چھینٹ ان وضاحتوں پر نہ پڑ سکے۔ مجھے یہ اعتراف ہے اور میں نے اپنے کو کافی مجبور بھی پایا کہ جو کچھ کہ میرا تجربہ، میرا علم اور میری ترجیحات تھیں یا ہیں، ان کا رنگ بھی غیر ارادی طور پر شامل ہوتا چلا گیا ہے۔ جیسا کہ میں اعتراف کر چکا ہوں کہ فرہنگ نویسی کے اپنے کچھ تقاضے ہیں لیکن فرہنگ نویس اور بالخصوص وضاحتی فرہنگ کے مؤلف کے لیے شاید اپنے نظریات سے آنکھ بچا کر نکل جانا ناممکن نہیں تو مشکل تر ضرور ہے۔ اور میں نے بلاشبہ اس تعلق سے اپنے آپ کو ناصحا کمزور پایا ہے۔ مجھے امید ہے کہ سالہا سال کی جدوجہد کو ذہن میں رکھ کر قارئین کرام میری اس فروگذاشت کو معاف فرمائیں گے۔

در پسِ آئنہ طوطی صفتم داشتہ اند آنچہ استادِ ازل گفت بگو، می گویم

میرے لیے باعزت تحفظ کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ آپ اس کا مطالعہ ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ کے بجائے ادبی اصطلاحات کی تنقیدی یا تجزیاتی فرہنگ سمجھ کر کریں۔

میرے نزدیک اس طرح کے علمی اور تحقیقی کاموں کی بڑی ضرورت ہے۔ ہمارے اہم سرکاری اور نیم سرکاری اداروں کو یہ کام کرانا چاہیے۔ ہندوستان میں ترقی اردو بیورو اور پاکستان میں مقتدرہ نے اصطلاح سازی کے کام کو یقیناً کافی آگے بڑھایا ہے مگر ان اداروں کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ انھوں نے محض اُن چند شہرت یافتہ یا سفارشی ناموں ہی پر اکتفا کر رکھا ہے جو کسی نہ کسی سطح پر ہر ادارے کی زینت بنے رہتے ہیں۔ اس فہرست میں کم ہی نئے ناموں کا اضافہ دیکھنے میں آتا ہے۔ اتنا ہی نہیں اس ضمن میں جتنی کثیر رقم صرف کی گئی ہے نتائج اس کے مطابق برآمد نہیں ہوئے ہیں۔

مجھے ادبی فرہنگ کا کام کسی ادارے نے تجویز نہیں کیا تھا اور نہ ہی میں نے کسی ادارے کو پروجیکٹ بنا کر دیا تھا۔ طالب علمی کے زمانے سے میں نے اس کے لیے ایک خاکہ بنا رکھا تھا۔ اکثر اسی سے متعلق کتابیں خرید کرتا اور انھیں محفوظ کرتا جاتا تھا۔ تقریباً تیس برسوں سے میں اس کے

لیے ہزاروں نوٹس اکٹھے کرتا رہا ہوں۔ دوسری طرف یہ گمان بھی دامن گیر رہا کہ اس دشتِ پیمائی میں کہیں تخلیقی حس ہی کند ہو کر نہ رہ جائے۔ کفر و ایمان کی اس کشمکش نے مدتوں مجھے تعطل میں ڈالے رکھا۔ اور میں کبھی استقلال کے ساتھ یہ کام کر پایا نہ وہ۔ رفتار بہت سست رہی۔ کام بہت پھیلا لیا۔ کچھ تو آتش زیر پانے یک سوئی کی مہلت سے محروم رکھا اور کچھ مروتیں اور ضرورتیں آڑے آتی رہیں۔ جب لکھنے بیٹھا تو ایسا کہ دس دس بیس بیس دن گھر سے نہیں نکلا۔ پھر اسی غرض سے کئی کئی ماہ اکیلا رہا تاکہ یہ کام جلد از جلد اپنی تکمیل کو پہنچے۔ یہ محویت اس قدر بڑھی کہ اسپونڈی لائٹس جیسے موذی مرض کا شکار ہو گیا۔ رہی سہی کسر ۲۰ اکتوبر 1993 کو ایک سڑک حادثے نے نکال دی افتاد تو پورے بدن پر پڑی تھی مگر ضرب کا خاص نشانہ دستِ راست ہی تھا۔ پورا ایک برس اسی تعطل کی نذر ہو گیا۔

آں کہ پامال جفا کردہ چو خاکِ راہم — خاک می بوسم و عذرِ قدمش می خواہم

میں اگرچہ بنیادی طور پر شاعر ہوں مگر میری نثر لکھنے کی رفتار بہت تیز ہے اور اکثر پہلی تحریر کا مسودہ ہی آخری بھی ہوتا ہے۔ اسی لیے میرے پاس اپنے مسودات کی نقلیں تک موجود نہیں ہوتیں کئی مضامین تو صاف نہ کر پانے کے باعث اپنے وقت پر شائع نہ ہو سکے بلکہ اشاعت ہی سے محروم رہ گئے۔ اس فرہنگ کے ساتھ بھی یہی ہوا کہ مجھے ہی لکھنا تھا، مجھے ہی فیئر کرنا تھا بلکہ بار بار یہ نوبت آئی۔ مجھے ہی کتابت کرانی تھی اور پروف ریڈنگ کی منزل بھی مجھ ہی کو سر کرنی تھی۔ 1990 میں ایک خوش نویس نے اتنی تاخیر کی اور اس کے خط میں اتنی عدم یکسانیت تھی کہ میں نے 300 صفحات کی کتابت ہی کو رد کر دینے میں عافیت سمجھی۔ 1992 سے محمد عارف صاحب خوش نویس نے کام شروع کیا اور انھوں نے بڑی خوش اسلوبی سے اس نیّا کو پار لگا دیا۔ انگریزی الفاظ کی کمپوزنگ نے بھی خاصا پریشان کیا۔ چوں کہ ایک کمپیوٹر ٹائپ کے نمونے کے بجائے جلی، خفی اور رواں ٹائپ کے نمونوں کی علیحدہ علیحدہ جگہیں متعین کر رکھی تھیں، اس لیے کافی دقتیں اٹھانی پڑیں۔ جو ٹائپ کسی دوسرے معاون کے ذریعے کرائی گئی اس سے نہ تو میں مطمئن ہوا اور نہ وہ پہلے کیے ہوئے ٹائپ کی مثال کے مطابق تھا۔ لہذا بار بار بہت کچھ تلف کرنا پڑا۔ پیسے کا کافی نقصان ہوا۔ میں تو اپنے سڑک حادثے کو بھی اپنی اسی کتاب سے جوڑتا ہوں۔ کہ ان دنوں شب و روز اسی کام کی دھن سمائی ہوئی تھی۔ فیملی دلی سے باہر تھی، جلد سے جلد گھر پہنچ کر اپنے کام میں جٹ جانا تھا بس اسی تگ و دو میں کوئی تیز رفتار

کار مجھے اچھالتے ہوئے آگے نکل گئی۔ جانِ عزیز نے دو دو آپریشن جھیلے، ایک کثیر رقم کا بار اٹھانا پڑا، مگر برادر خورد عزیزی فریدُ اللہ اور میرے عزیز بھانجے فردوس خان نے یہ سارا بوجھ بخوشی اپنے کاندھوں پر اٹھا لیا۔ خدا ان دونوں کو سلامت رکھے۔ آمین

لعل پذیرہ بود ہر رہ سنگ کہ می بینی — مگر بنائے محبت کہ خالی از خلل است

ثریا عتیق نے مجھے پوری مہلت مہیا کی اور میری انتہائی مصروفیت کو اپنی خوش آہنگیوں کے درمیان مانع نہیں آنے دیا۔ فریدہ عتیق نے میرے شب و روز آسان بنائے رکھے اور ساتھ رہ کر بھی بڑے صبر و شکر کے ساتھ تنہا بسر کرتی رہیں۔ ہمشیر ظاہر جان کی دعائیں، برادرم شوکت صدیقی (پیارو بھائی) کا اخلاص، برادرم اسمٰعیل میاں کا بے لوث اُنس اور عزیزم آل نبی کی نیک تمنائیں حوصلہ شکن لمحوں میں میرے لیے مضبوط ڈھال بن گئیں۔ میں ان سب کے لیے تہہ دل سے ممنون بھی ہوں اور دعا گو بھی۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ جو ہمیشہ نئی آگہیوں کے جویا اور نئی بصیرتوں کے پرستار رہے ہیں، میں بصد چشم ان کا ممنون ہوں کہ ان کی توجہ کا مستحق ٹھہرا۔ انھوں نے مستقلاً میری ہمت بڑھائی، میرے مسودے کو ہمدردانہ فہم کے ساتھ ملاحظہ کیا اور اپنے مفید مطلب مشوروں سے نوازتے رہے۔ میرے عزیز دوست مُندرب بنرجی (ڈائرکٹر جنرل نیشنل لٹریسی مشن) کا مخلصانہ تعاون اور محترمہ فہمیدہ بیگم (ڈائرکٹر ترقی اردو بیورو) کی توجہ خاص شامل نہ ہوتی تو شاید اس جلد کی اشاعت کا کام ابھی اور معرضِ التوا میں پڑا رہتا۔ ان اعترافی کلمات کے ساتھ میں ان کا شکریہ ادا کرنا اپنا فریضۂ منصبی سمجھتا ہوں۔

پروفیسر محمد حسن اور پروفیسر قمر رئیس نے ہمیشہ میری حوصلہ افزائی کی۔ پروفیسر شارب ردولوی نے بارہا میرے کام کو سراہا اور اپنے قیمتی مشوروں سے نوازا۔ پروفیسر عبدالحق میرے لیے ایک مسلسل تحریک کا سبب بنے رہے۔ صادق تو جانِ عزیز کی رگ تھے، ہر ہر لفظ میں کار فرما، ہر ہر حرف میں موجزن۔ میں خود کو اپنے ان تمام خیر خواہوں کا مقروض سمجھتا ہوں کہ ان کی بیش بہا عنایتوں کے سامنے میرے الفاظ کا سرمایہ بے حد کوتاہ ہے۔ اسی امید کے ساتھ کہ میرے حق میں ان بزرگوں اور دوستوں کی کرم فرمائیاں ہمیشہ اسی طرح برقرار رہیں گی، میں ان کا بہ قلبِ صمیم شکر گزار ہوں۔

بندۂ پیر خراباتم کہ لطفش دائم است — ورنہ لطفِ شیخ و زاہد گاہ ہست و گاہ نیست

عتیق اللہ
پروفیسر اردو، دلی یونیورسٹی

تاریخ: ۲ر جون ۱۹۹۵ء

A

ABBEY THEATRE:

ابی تھیٹر

قدیم فرانسیسی لفظ abaie سے مشتق ہے۔ یعنی وہ جمعیتِ راہباں جو کسی صدر راہب کے ماتحت ہو۔

خانقاہ یا کسی خاص مذہبی فرقے کی عمارت۔

ایک مشہور تھیٹر 'ابی تھیٹر' مس ای۔ ایف۔ ھارنی مان نے 1903 میں ڈبلن میں قائم کیا تھا۔

اس کا مقصد ان اساطیر، حکایات اور علامات کا احیا تھا جو آئرستانی زندگی سے تعلق رکھتی تھیں۔ اس تھیٹر نے تحریک کے طور پر قومی کردار کی تشکیل کی سعی کی اور اس تخیلی تصوریت کو ترجیح دے کر شعور کی خواب انگیزی اور جوش آفرینی کو پھر سے زندہ کر دکھایا جس سے کلٹی نسلوں celtic races کی پہچان وابستہ تھی۔ یہ ڈرامے فکر کے بر خلاف جذبے اور احساس پر گہرا اثر ڈالتے تھے کہ ان کے دیگر مقاصد میں ایک مقصد یہ بھی تھا کہ آئرستانی عوام روحانی سرفرازی و سربلندی سے متصف ہو سکیں۔

اپنے ابتدائی برسوں میں اس تھیٹر میں ڈبلیو۔ بی ییٹس 1865 - 1939 اور لیڈی گریگوری 1852 - 1932 نے ہدایت کاری کے فرائض بھی انجام دیے تھے ییٹس اور لیڈی گریگوری کے علاوہ جے۔ ایم۔ سنج 1871-1909 لنوکس رابن سن، سینٹ جان ایرون، پیڈرک کولم ٹی۔ سی۔ مرے، ایڈورڈ مارٹن اور سین۔ او۔ کیسی جیسے اہم ڈراما نگاروں نے

اس تھیٹر کے ذریعے اپنے فن کا مظاہرہ کیا۔

اس تھیٹر کے نمائندہ فن کاروں نے 1914 سے قبل امریکہ اور انگلستان جا کر کئی ڈرامے کھیلے۔ جس کے باعث ڈرامے کے فن میں کئی خوش گوار تبدیلیاں رونما ہوئیں۔

1951 میں آگ لگنے کی وجہ سے اس تھیٹر کی عمارت کا ایک بڑا حصہ خراب و خستہ ہو گیا تھا چوں کہ نصف صدی کے طویل عرصے میں آئرستانی ڈرامے اور تھیٹر کی ایک مضبوط روایت قائم ہو گئی تھی اس لئے 1966 میں ازسرِنو اس کی بنیاد رکھی گئی۔

ابی تھیٹر کے بنیادی مقاصد اور مجموعی طور پر ڈرامے کے فن میں کافی حد تک تبدیلیاں واقع ہو چکی ہیں۔ تاہم یہ تھیٹر اب بھی اپنی انفرادیت کو برقرار رکھنے میں سرگرداں ہے۔

دیکھیے:
drama

سیاق

1. The Oxford Companion to English Literature, ed., Margaret Drable (1985)
2. The Concise Oxford Companion to the Theatre ed., Phyllis Harnoll (1983)
3. Longman Companion to Twentieth Century Literature: A.C. Ward Revised by Maurice Hussey (1981)

ABRIDGEMENT:

تلخیص

کسی ادبی یا غیر ادبی تصنیف کو ایجاز و اختصار کے ساتھ پیش کرنا۔ تلخیص اصل تصنیف کی ضخامت و طوالت کو کم کرنے کے لیے کی جاتی ہے۔ یا ان حصّوں اور عبارتوں کی منہائی اس کا مقصد ہوتا ہے۔ جو قاریوں کے ایک معتدبہ حلقے کے لئے غیر دلچسپ یا نامناسب ہوتی ہیں۔

بعض قاری طول طویل تحریروں سے نفسیاتی طور پر گریز کرتے ہیں ان کی دلچسپی فوری طور پر ذہنی تسکین پانے یا فوری نتیجے تک پہنچنے میں بیش از بیش ہوتی ہے۔ بعض ناشرین کی نظر فروغِ اشاعت پر ہوتی ہے تاکہ جلد از جلد اور زیادہ سے زیادہ ان کی کتابیں فروخت ہوں۔ ان کا عمل قاری کی عمومی نفسیات اور تجارتی اقدار کے مطابق اپنی راہ طے کرتا ہے۔ اس لیے موجودہ عہد میں متقدمین اور متاخرین کی ہزارہا کتابیں تلخیص کرکے پیش کی گئی ہیں۔

تلخیص میں اصل تحریر سے صرف وہی چیزیں کم کی جاتی ہیں جن کے حذف کر دینے سے نفس مطلب میں کوئی فرق نہ پڑتا ہو۔

بسا اوقات بعض لفظوں، جملوں، عبارتوں اور اجزا کے اخراج سے تحریر

کا مجموعی تاثر دو چند ہو جاتا ہے۔ بنیادی تصورات تو وہی ہوتے ہیں۔ لیکن بعض قاریوں کے لیے غیرضروری اور زائد حصّوں کی ترمیم اس تحریر کو جاذبِ توجہ بنا دیتی ہے۔

1818 میں تھامس باؤڈلر 1754-1821 نے دی فیملی شیکسپیر کے نام سے شیکسپیر کے ڈراموں کی تلخیصات شائع کی تھیں۔ باؤڈلر نے ان ڈراموں میں سے وہ حصّے حذف کر دیے تھے جو اس کے نزدیک مخربِ اخلاق تھے اور جنھیں اس دور میں خواتین کی صحبت اور گھروں میں پڑھنا مناسب خیال نہیں کیا جاتا تھا۔

اے۔ ڈبلیو۔ ویرِٹ نے طلبا کی عمر، ذہنیت اور دلچسپی کو مدِّنظر رکھ کر شیکسپیر کے ڈراموں کی تلخیص کی تھی۔ اس نے بھی ان حصّوں کو حذف کردیا تھا جو اس کے خیال کے مطابق بچوں کے لیے ناموزوں تھے۔

عموماً نثری اور وہ بھی افسانوی ادب میں یہ عمل مروّج ہے۔ محمد بخش مہجور کی تصنیف "نورتن" کے چند دلچسپ قصوں کا اعادہ شمیم احمد نے جدید زبان میں کیا ہے۔ ان قصوں کے پلاٹ تو جوں کے توں ہیں، لیکن ان عبارات، جملوں، فقروں اور اجزا کو انھوں نے منہا کر دیا ہے جو واقعاتی تسلسل میں مانع آتے تھے شمیم احمد کی یہ تالیف موسوم بہ "نورتن کہانیاں" واضح طور پر تلخیص کے ساتھ تسہیل: simplification کی ایک مشترک مثال ہے۔

طویل نظموں نیز مثنویوں کے وہ اجزا تو حذف کیے جاسکتے ہیں۔ جن کا مقصد محض زبان دانی کا مظاہرہ ہے۔ یا جو غیرضروری تفصیلات پر مبنی ہیں۔ بہ ایں ہمہ نظم کی تلخیص سے بالعموم گریز کیا جاتا ہے۔

دیکھیے:
Bowdlerize

ABSENCE/ PRESENCE:

موجودگی/ ناموجودگی

ژاک دریدا کی وضع کردہ اصطلاحات:

صوت مرکزیت: phonocentrism کے تحت زبان سے ادا کردہ الفاظ فوری طور پر کسی شخص یعنی بولنے والے کی موجودگی کا سراغ ہوتے ہیں۔ چوں کہ بولنے والا موجودگی کے ساتھ مشروط ہے، اس لیے یہ بھی فرض کرلیا جاتا ہے کہ اس کے الفاظ صداقت سے یا صداقت سے قریب تر ہیں۔ دریدا نے موجودگی کی اس منطق کو موجودگی کی مابعد الطبیعیات metaphysics of presence: کا نام دیا ہے۔

دریدا کہتا ہے کہ:

> مغربی فلسفہ روایتاً موجودگی کی مابعد الطبیعیات کے ساتھ اس دعوے کی بنیاد پر مخصوص ہے کہ وہ مبنی بر تقریر ہے، اور چوں کہ وہ صوت مرکز ہے اس لیے تحریر میں واقع ہونے والی ابہام کی خطرناک صورتوں کا اس میں گزر نا ممکن ہے۔ بولا ہوا بالراست لفظ ہی مطلق صداقت کی ضمانت ہے۔ مطلق صداقت سے مراد ہے مرکز اور جوہر کے ساتھ ایک یقینی معنی اور حتمی final بنیاد۔

بولنے والے سے مراد ہی یہ لی جاتی ہے کہ کم از کم دو ہستیاں کسی سماجی لسانی "تناظر میں واقع ہیں، برخلاف اس کے تحریر کے لیے ضروری نہیں کہ تحریر کنندہ

'موجود ہو، تحریر کنندہ' موجود' کی گواہی اور دلالت سے مبرّیٰ ہے۔ بولے جانے والے لفظ کا محض ایک زمان اور مکان ہی نہیں ہوتا، بلکہ زماں، مکاں، خطیب اور سامع مل کر ایک لسانی تناظر مہیا کرتے ہیں جو ماہرین لسانیات کے نزدیک ایک مجرّد concrete: صورتِ حالات ہوا کرتی ہے، جب کہ تحریر، مصنّف کی موجودگی کو بے دخل کر دیتی ہے اور اسی بے دخلی کے باعث مجرّد صورتِ حالات مجرّد میں بدل جاتی ہے۔

اسی طرح تحریر میں الفاظ کو استعمال کرنے والا مصنّف پردۂ غیاب یا دوسرے لفظوں میں ناموجود ہوتا ہے۔ لیکن دریدا تحریر اندر تقریری عنصر یا اوصاف کو مقدر ٹھہراتا ہے اور تحریر کو تقریر کا ضمیمہ supplement: (ژین ژاک روسو) ماننے سے انکار کر دیتا ہے۔

دریدا نمود: trace... کے حوالے سے انکشافِ معنی کا ایک ہلکا سا تاثر ضرور مہیا کر دیتا ہے مگر یہ تاثر بھی محض واہمہ ثابت ہوتا ہے کیوں کہ تقریر و تحریر کے ہر دو دعویٰ میں معنی کا مرکز معدوم ہے اور مرکز، موجودگی کے ساتھ مشروط ہے۔ اس ضمن میں گوپی چند نارنگ نے دریدا کے خیالات کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے۔

> لفظ و معنی کے انفرادی عناصر چوں کہ تفریقی رشتوں پر مبنی ہیں، اس لیے ان کو موجود نہیں کہا جا سکتا۔ تاہم یہ غیر موجود بھی نہیں ہیں کیوں کہ معنی اپنی جھلک trace: ... دکھاتا ہے، ان تمام غایب عناصر کی مدد سے جن کی تفریق سے اس کا انفراد قایم ہوتا ہے۔ بقول دریدا نتیجہ یہ ہے کہ متعیّن معنی کی 'موجودگی' ناممکن ہے، اور جو کچھ ہے وہ معنی کا اثر effect: ہے۔

دریدا کے لفظوں میں معنی ہمیشہ التوا deferment میں رہتا ہے۔ یعنی وہ اپنی کسی بھی صورت میں موجود ہو کر بھی ناموجود ہی ہوتا ہے اور وقوعِ معنی کا عمل ایک عمل مسلسل بلکہ عمل غیر مختتم ہے معنی اپنے معلوم و مقبوضہ اجزا سے زیادہ معدوم و غیر مقبوضہ اجزا سے عبارت ہوتا ہے۔ معنی کا جو عنصر موجود یعنی دستیاب ہے وہ شکستہ بھی ہے اور نامکمل بھی (علامت symbol: کی منطق بھی اسی نوعیت کی ہوتی ہے)، چوں کہ وہ نامکمل ہے اس لیے ہر قرأت اس کی تکمیل کے

تعیّن محض ایک نِرا از امکان توقع ہوتی ہے اور ہر توقع دوسری توقع کا رد۔ اس لیے دریدا معنی کی موجودگی اور ناموجودگی کی تفریق کو بھی زائد قرار دیتا ہے۔ جسے معنی موجود کہا جاتا ہے اس کے لیے دریدا نمود : *trace:* کا لفظ استعمال کرتا ہے یعنی معنی کی محض ایک رمق جو اپنے حضور میں معنیٔ کل کو محیط نہیں بلکہ محض معنی کے آثار کی حامل ہوتی ہے۔

deconoustruction difference logocentrism/phonocentrism trace .

سیاق

1. Jacque Derrida, Of Grammatology (1976).
2. Jacque Derrida, Writing and Difference (1978).
3. Barbara Johnson, The Critical Difference (1980).

ABSOLUTISM:

مطلق پسندی
مطلقیت۔

لاطینی لفظ سے مشتق، بمعنی قید و بندش سے آزاد نیز خود مختار۔
تنقید کا یہ نظریہ کہ کسی فن پارے کے محاکمے کے معیار متعیّن اور غیر مبدّل ہوتے ہیں۔

یہ نظریہ کہ بعض اقدار بنیادی اور مطلق ہیں، وہ تبدیل ہوتی ہیں نہ ان میں ترمیم کی جا سکتی ہے۔ فن، فن کار اور معاشرے حتّٰی کہ اپنے عہد سے پورے طور پر ایک آزاد وجود رکھتا ہے۔

تنقید میں یہ نظریہ اضافیت پسندی: **relativism** کے اس تصوّر کے منافی خیال کیا جاتا ہے جس کی رُو سے قاری اور سامع کے ردّ عمل اور جوابی تاثر پر داد و تحسین کی اساس قائم کی جاتی ہے۔ کسی فن پارے کے بارے میں یہ رائے کہ "یہ فن پارہ قاری کو حسین معلوم ہوتا ہے" اضافیت کا مظہر ہے۔

ادب و فن کی تشخیص کے اصول ہمیشہ تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ کوئی بھی قدر مستقل یا دائمی نہیں ہوتی۔ ہر عہد کی حسیّت مختلف ہوتی ہے اور حسیّت کا یہ اختلاف ہی تنقید کی فہم کو نیا طور عطا کرتا نیز عہد بہ عہد ابلاغ کی نئی سطحیں اجاگر کرتا ہے۔
آج جس تصنیف کا مرتبہ بلند ہے ضروری نہیں کہ دو چار عشروں کے

بعد بھی اس کا یہی درجہ قائم رہے۔ صورت اس کے موافق بھی ہو سکتی ہے اور حیرت انگیز طور پر مختلف بھی' ان معنوں میں تاریخی نقادوں کا شمار بھی اضافیت کے زمرے میں ہی کیا جائے گا۔

ایک اضافیت پسند نقاد کی اپنی رائے ضرور ہوتا ہے، لیکن وہ اپنے دلائل کو حرف آخر کا درجہ نہیں دے سکتا۔ اس کے کسی شہ پارے کے بارے میں نہ تو ایک قطعی رائے ممکن ہے اور نہ ہی قدر شناسی کا ایسا کوئی رویہ ہے' جسے سب کے لیے یکساں طور پر قابل قبول قرار دیا جاسکے۔ مطلق پسندی، ان تصورات کو تسلیم نہیں کرتی۔

دیکھیے :
Criticism

سیاق

1. David Diaches ,
   Critical Approaches to Literature (1956)
2. Allen Rodway ,
   The Craft of Literary Criticism,
   Cambridge University Press.
3. Philip Hobsbaum,
   Essentials of Literary Criticism. (Thames and Hudson)

ABSTRACT AND CONCRETE:

مجرّد اور مجسّم

لاطینی لفظ abstractus سے مشتق، بہ معنی جدا کرنا یا خارج کرنا۔
کسی دستاویز، تقریر، یا کتاب کا خلاصہ، مغز، نچوڑ۔
عربی میں مجرّد کے معنی تنہا، آزاد اور برہنہ کے ہیں۔
اصطلاح حکما میں وہ چیز جو مادّہ سے خارج ہو۔
اس کا متضاد مجسّم : concrete ہے۔ جس کے معنی اپنی تمام پیچیدگی اور یکتائی کے ساتھ موجود کے ہیں۔ یا یہ کہ اظہار یا طرز اظہار جس قدر معین، مفصّل اور مکمّل ہوگا اسی قدر وہ مجسّم کہلائے گا۔

انصاف، حب الوطنی، ایمان داری، عزت، خوف، پیار، حسن اور خیر وغیرہ تصورات، جذبات اور خاصے مجرّد ہیں اور جو صرف حقیقی صفات کا درجہ رکھتے ہیں۔ مثلاً مٹھاس (جو مجرّد ہے) شہد و شکر (جو کہ مجسّم ہے) کی صفت ہے۔ ظلم مجرد ہے، ظالم ہلاکو مجسّم ہے۔ اس کی وضاحت یوں ہوگی: ہر وہ فقرہ، جملہ، یا تحریر مجرّد کہلاتی ہے جو اشیا یا اشخاص کے مجموعے یا درجہ بندی سے سروکار رکھتی ہے۔ جیسے "ہم میں سے بہت سے لوگ خود غرض ہیں" یا یہ کہ بہت کم لوگ مخلص ہوتے ہیں۔ "خوں خوار جانور" وغیرہ جملوں اور فقروں میں عدم تعیّن اور تعمیم ہے۔ پہلے جملے میں خود غرضی کی صفت کا اطلاق بہت سے لوگوں پر کیا گیا ہے۔ اس کے برعکس اگر یہ کہا جائے کہ "راشد ایک

خود غرض انسان ہے یا "محمود ایک ظالم آدمی ہے" یا "شیر ایک خون خوار جانور ہے"۔ تو یہ جملے مجرد کہلائیں گے۔ کیوں کہ ان میں موصوف کی طرف واضح اشارہ پایا جاتا ہے۔ کسی جملے کا فاعل بھی مجرد ہو سکتا ہے۔ جیسے "مغلیہ خاندان کی حکومت ختم ہوئی" میں فاعل مجرد ہے۔ سرفلپ سڈنی نے مجرد خصوصیات کی بنا پر شاعری کا درجہ فلسفے سے ممتاز بتایا ہے۔

> تجرید، سائنس اور فلسفے کا اختیار ہے۔ ——— جب کہ شاعری کی شناخت اس کی بے غرضانہ تجربیت اور شعوری تفکر کی سالمیت میں مضمر ہوتی ہے۔

نو کلاسیکی شعرا کا اصرار تجرید پر تھا۔ ڈاکٹر جانسن نے کردار سازی میں تعمیم کی بنا پر شیکسپیئر کی ستائش کی ہے۔ لیکن اٹھارہویں صدی کے آخری عشروں سے مجرد کو ترجیح دی جانے لگی۔ ورڈز ورتھ اور کالرج نے مروجہ شعری تلفیظ diction: اور تجریدی تشبیہ سازی کی شدید مخالفت کی ہے۔ شیلی نے استعارے کا ایک نیا تصور خلق کیا۔ بیسویں صدی میں ایذرا پاؤنڈ اور ٹی۔ ای۔ ہیوم نے رومانیوں کی مذمت کی کہ وہ شاعری میں فلسفہ بگھارتے ہیں انھوں نے پیکر سازی کا تصور دے کر شاعری میں مجرّدیت کے اشتراک پر زور دیا۔ بلکہ انھوں نے مجرد شاعری کی نظریہ سازی بھی کی۔

ہیوم کے نزدیک شعر کے تخلیقی عمل اور مادی و طبیعی عمل کے مابین کوئی امتیاز نہیں ہے وہ تو یہاں تک کہتا ہے۔

> اگر کھڑکی کے باہر چمنیوں سے مختلف دھواں نکل رہا ہو تو کوئی دیکھ رہا ہے یا اندھیرے میں کہیں قمقمے روشن نظر آرہے ہیں تو ہمیں فوراً ان مناظر کو کاغذ پر منتقل کر دینا چاہیے۔

ایف۔ ایس۔ فلنٹ کا خیال ہے کہ ایسے الفاظ ترک کر دینے چاہئیں جو اشیا کی نمائندگی میں مددگار ثابت نہ ہوتے ہوں۔ خود ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے معروضی تلازم objective correlative: کے نظریے میں بھی مجرّدیت کا تصور کارفرما ہے۔ جے۔ سی۔ رینسم بھی اشیا کی

شیئیت thingism: کو شاعری کا خاص موضوع قرار دیتا ہے۔

جدید نقادوں کے نزدیک کسی بھی ادبی شہ پارے کی تجرید اس کے باطنی ایجاز کا نتیجہ ہوتی ہے۔ فن کار اپنے تجربے سے ان جزئیات و تفصیلات کو علاحدہ کر دیتا ہے جو تخلیقی اظہار میں حشو و زیادت سے تعبیر کیے جاتے ہیں۔

> لفظی کفایت شعاری کے معنی محض یہ نہیں ہیں کہ تخلیق میں کم سے کم الفاظ کا استعمال کیا جائے۔ بلکہ لفظوں کا استعمال بھی تخلیقی ہو۔ غیر لفظ کو ان وضاحتی لاحقوں اور سابقوں سے محفوظ رکھا جائے۔ جو ہمیشہ اور بالآخر معنی کی ایک خاص منطق کو راہ دیتے ہیں۔

تجریدی فن کار کے نزدیک قاری تخلیق کی قرأت ہی نہیں کرتا بلکہ تخلیق کے درمیانی تعطلات، وقفوں اور درزوں کو اپنی تخلیقی احساس سے پُر بھی کرتا جاتا ہے۔ تفصیل و توضیح کا عمل قرأت کے دوران قاری کے اندر مساوی طور پر جاری رہتا ہے۔ فن میں لفظ کے معنی لغوی حوالوں سے کم ہی سروکار رکھتے ہیں۔ بلکہ داخلی غیر طے شدہ زبان کے ذریعے تجربے کی تشکیل کی جاتی ہے۔ تخلیق کار معنی کے دیگر تعبیرات و تلازمات کو بروئے کار لاتا ہے۔ ان معنوں میں تنقید فن۔ تجرید کے اس ذہنی اور خالص عقلی عمل سے کوئی نسبت نہیں رکھتی جس کا تعلق فلسفے اور سائنس سے ہے کہ یہ علوم نتیجہ ہیں ذہن کے خالص تجریدی عمل کا۔

جدید تنقید ہر اُس شہ پارے کو تجریدی کہتی ہے جس میں ھربرٹ ریڈ کے لفظوں میں متداول قانونات کو رد کر کے ہیئت کی غیر رسمی تشکیل پر اصرار ملتا ہے۔ مصوری میں، تجسیمی فن figurative art : سے انحراف اور فن میں مروجہ لفظ بندی اور مقررہ تدبیر کاری کی نفی سے تجرید عمل میں آتی ہے۔ تجرید پسند مصور کی ترجیح محض مجرد خیال پر ہوتی ہے۔ وہ شے کے بجائے مخصوص خاکے اور گہرے رنگوں سے شے کا ہیولیٰ پیش کرتا ہے۔

تجریدی شاعری میں اشیا کو من و عن پیش کرنے کے بجائے

ان کے خاکے ۔ یا تصورات پیش کیے جاتے ہیں ۔ احساسات کے اظہار میں غیر ضروری تفصیلات و جزئیات سے دامن بچایا جاتا ہے ۔
افسانے ہیں بے نام اور بے چہرہ کرداروں ۔ مختلف و صرف فضا سازی ۔ زمان کے عدم تسلسل اور مکان کی لامکانیت سے تجرید کے عمل کو ابھارا جاتا ہے ۔

دیکھیے :

connotation *denotation* *diction* *image*
imagism *objective correlative*

سیاق

1. Elizabeth Freund ,
   The Return of the Reader,
   Reader-Response Criticism (1987)
2. Joseph T. Shipley ,
   Dictionary of World Literararature (1943)
3. James Reeves ,
   Understanding Poetry (Pan)

ABSTRACT ART:

تجریدی فن

تأثریت ۔ کے برخلاف مصوّری کا وہ رجحان جس نے بیسویں صدی کے نصف اوّل میں عالمی فکر پر گہرے اثرات قائم کیے تھے ۔
اس رجحان نے صنعتی ادوار سے قبل کی مصوّری سے فیضان حاصل کیا ۔ فوٹو گرافی کے قطعی اور فطرت پسندانہ نتائج کے برخلاف ایک ایسے فن کی ترویج کی جس میں تجسّم و توقع کی گنجائش کم از کم تھی
تجریدی فن کا اصرار رنگوں کے محض باہمی خود کار عمل پر تھا جو بالآخر ایک غیر متوقع تشکیل پر منتج ہوتا ہے ۔

بعض علماء کا خیال ہے کہ تجریدی فن کاروں کے شہ پاروں کا اصل ماخذ ذہن کا وہ گنجان حصّہ ہے جسے لاشعور *unconscious:* کہتے ہیں ۔
تجریدی فن کاروں کے نزدیک رنگ خود ہیئت ہے نہ کہ کسی ہیئت میں ڈھلتا یا کسی ہیئت کو بناتا ہے ۔ اسی طرح ان کی لغت میں رنگ ہی موضوع ہے ۔ میونخ میں بلیو رائڈر گروپ : *Blue Rider Group* کا اہم نمائندہ رابرٹ ڈیلا نے *1941-1885* تھا جس کے فن میں رنگ اپنی ہیئت اور اپنا موضوع آپ ہے ۔ اپولونیر اپنے فن کو فنِ خالص : *pure art:* سے تعبیر کرتا ہے اور اس کا موازنہ موسیقی سے کرتا ہے کہ موسیقی تجریدی فن کی انتہا ہے ۔ آرفیس (اسطور) کی رعایت سے ۔ اس نے اپنے اسلوب کو آرفیت *Orphism:* کے نام سے متصف کیا ہے ۔

ABSURD, THEATRE OF THE:

لغوی تحقیق

لاطینی لفظ *absurdus* سے مشتق جس کے معنی نامعقول ، احمق اور مضحک کے ہیں ۔

لغو اور لغویت کا نظریہ وجودیت کے ہر مکتب خیال میں بحث کا موضوع بنا ہے ۔ بعض مفکرین اسے بنیادی طور پر وجودیت ہی کا موضوع قرار دیتے ہیں ۔ البتہ دینی اور لادینی ۔ ہر دو گروہ نے اس کی علاحدہ علاحدہ تعبیریں پیش کی ہیں ۔ دونوں گروہ اس امر پر متفق ہیں کہ

انسانی وجود جو اتفاقی اور ناگہانی ہستی ہے لغو اور غیر عقلی ہے ۔ موت ، لغویت پر مُہرِ توثیق ثبت کر دیتی ہے ۔ اس کو کوئی معقول جواز نہیں کہ کوئی بھی وجود آخر کیوں عمل میں آتا ہے ؟

دینی وجودیوں کے نزدیک لغویت ایک نظریہ ہے ۔ بعض نے اسے نہ صرف اخلاقی بلکہ مابعد الطبیعیاتی بھی قرار دیا ہے اور یہ کہ کسی مابعد الطبیعی اعتقاد کے بغیر انسان خود کو اس بے معنی کائنات میں ایک جلاوطن محسوس کرتا ہے ۔ کرکےگور نے پہلی بار اس بُعد کی طرف توجہ دلائی جو کلیسا اور اس کے عقلی دعووں کے مابین قائم تھا ۔

جب دینی گروہ وجودیت اور لغویت کے بارے میں سوچتا ہے تو گویا وہ دوسرے لفظوں میں انسانی وجود : انسانی اخلاقیات ، عدل انصاف

یا اخلاقی عقیدے کے تئیں عقلی توجیہہ مہیا کرنے میں انسان کی نااہلیت کے بارے میں غور کرتا ہے ۔ اس سے قبل بھی اس قسم کے چند اشارے ضرور ملتے ہیں ۔ جیسے ترتولین کا یہ خیال کہ " میں اعتقاد کرتا ہوں ، کیونکہ اعتقاد کرنا خود اپنے میں لغو ہے ۔"

کائنات کے اس وسیع و عریض تناظر میں انسان کو اپنے بے جوڑ اور بے مصرف ہونے کا شعور کیا حاصل ہوتا ہے گویا اس پر اپنی بے اوقاتی خودی کے دہانے کھل جاتے ہیں اور اگلی اس کے لیے ایک مسلسل اور مستقل تعذیب بن جاتی ہے ۔ غیر متوقع اور غیر یقینی کا جبر اور اس کے مقابلے میں ارادے کی پسپائی اور اختیارات کی تحدید و پامالی ، آرزو اور اس کی تکمیل کے مابین گہری خلیج ، معاشرے کی بے معنی تنظیم ، ترسیل کی ناکامی اور انسانی رشتوں کا بانجھ پن وغیرہ ایسے تجربات ہیں ، جو اس کے اپنے وجود ہی کو اس کے لیے بے معنی بنا دیتے ہیں ۔

کامو کے نزدیک زندگی بے قدر و قیمت ہی نہیں مہمل بھی ہے ۔ اس کے خیال کے مطابق :

انسان بڑے عزم اور عالی حوصلگی کے ساتھ دنیا میں مقصد اور تنظیم تلاش کرتا ہے مگر اسے ناکامی ہوتی ہے ۔ اور اس ناکامی کے تذکرہ ہی سے لغویت نمو پاتی ہے ۔ انسانی حرکات ، آرزو مندیوں ، اور جذبات کے کوئی معنی نہیں رہ جاتے ۔ انسان تناقضات کے درمیان ، خود تناقضات کا مجموعہ ہے ۔ وہ ، قابل رحم ، بے مصرف اور بے یار و مددگار مخلوق ہے ۔

کامو ظلم و تشدد کے موقع پر غیر جانبداری یا خاموشی اختیار کرنے کے بجائے بغاوت کو ترجیح دیتا ہے ۔ بغاوت مجرد فلسفیانہ موشگافیوں سے بلند عمل ہے جس کے ذریعے نفاق ، جبر ، استحصال ، کرب ، تشدد ، ظلم اور بے انصافی کا مکمل طور پر خاتمہ تو نہیں کیا جا سکتا لیکن ان میں کمی ضرور واقع ہو سکتی ہے وہ کہتا ہے :

لغویت اور بغاوت کی تحریک کا مقصد دردمندی بھی اپنے آخری تجربے میں انس

ہے۔ موت کا جبر اور زندگی کی بہیمیت کا احساس انسان کو اس کے وجود کے مخفی
پہلو وخوش کے لئے اکساتا ہے۔

کامو کے نزدیک زندگی کی لاحاصلیت میں معنی کی جستجو اصلاً انفرادیت کی توثیق ہے۔ (M.C.T.)

تھیٹر آف دی ایبسرڈ کی اصطلاح کامو سے اخذ کردہ ہے۔ مارٹن ایسلن نے اسی نام سے 1961 میں کتاب لکھ کر اسے مقبول عام بنا دیا۔ عہد قدیم میں یوریپڈیز اور بعد ازاں شیکسپیر کے یہاں المیہ میں جو مضحک ثانیے ابھرتے ہیں بعض نقادوں کے نزدیک وہ بھی لغویت ہی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

لغوی ڈراما نگاروں نے غم اور خوشی، کرب اور انبساط کو زندگی کے دو لازمی پہلوؤں سے تعبیر کیا ہے۔ وہ ان دونوں جذبوں کو ایک ہی اسٹیج اور ایک ہی ڈرامے میں بیک وقت پیش کرتے ہیں۔ والٹراسٹین نے اپنی کتاب Criticism as Dialogue میں کنگ لیئر کو لغویت کی ایک مثال بتایا ہے۔ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ شیکسپیر کا مقصد محض چند آسودہ لمحے فراہم کرنا تھا۔ لغویت کی دانشورانہ فہم سے اُسے دور کی نسبت بھی نہ تھی۔

لغویت پسند ڈراما نگار زندگی کو ایک بے جوڑ اور مہمل حقیقت کے طور پر پیش کرتا ہے۔ وہ سرکس، سوانگ، نٹوں اور نقالوں کی مسخرگی کی طرح بے ربط وناگہانیت سے مملو اعمال کو بنیاد بناتا اور زبان کا استعمال کم سے کم کرتا ہے۔ نتیجتہً:

بعض ڈرامے یا تو محض عجیب و غریب حرکات و سکنات کا مجموعہ ہو کر رہ گئے ہیں۔
اگر زبان سے کام بھی لیا گیا ہے تو وہ عام مروّجہ سماجی زبان سے میل نہیں کھاتی۔
کہیں لفظوں کی حد درجہ تقلیل ہے کہیں صرف ہے اور صرف بھی بے حد و بے حساب
زبان کی غیر سنجیدگی اور غیر منطقیت اصلاً زندگی کی اوٹ پٹانگ صورت حال ہی
کی توثیق کرتی ہے۔

لغوی ڈراما نگار اپنے کرداروں کی بے ہنگم گفتگو کے حوالے سے یہ تاثر پیش کرنا چاہتا ہے کہ جس طور پہ عام زندگی میں ترسیل مفقود ہے۔ اسی طرح ڈرامے کے افراد بھی جو زندگی کے وسیع اسٹیج ہی سے ماخوذ ہیں۔ ایک دوسرے کے

لیے اجنبی، بیگانہ، گراں بار اور اذیت ناک ہیں۔ حتیٰ کہ ان کی زبان بھی ترسیلی قوتوں سے عاری ہے۔ لغوی ڈراما نگار کے نزدیک انسان ایک ایسی دُنیا میں بسر کرتا ہے جس میں ترسیل ناممکن ہے اور التباس حقیقت پر مرجح ہے۔ اسی لیے وہ بالعموم مزاح کے ذریعے زندگی کے تضادات اور لغویت کے پہلو کو ابھارتا ہے۔

ژاں ژینے نے اپنے ڈراموں میں پُر تشدد سماجی مخاصمت اور بیکٹ نے مابعدالطبیعاتی استعجاب کو موضوع بنایا ہے۔ آیونسکو نے اُس تناؤ پر اپنی فکر کی اساس رکھی ہے جو نتیجہ ہے فکر کی نارسائیوں اور محدودترین دائرہ عمل کا۔ اس کے نزدیک انسان کی اپنے عمل سے دست برداری کی وجود بھی صورت حال کے تناقض ہی میں مضمر ہیں۔ یہی سبب ہے کہ بیکٹ اور آیونسکو کے ڈرامے نہ صرف یہ کہ منطقی زبان سے عاری ہیں بلکہ ان میں پلاٹ کا نظم اور واضح کردار بھی ناپید ہیں۔ ان پر بیلے کے اثرات گہرے ہیں۔ حتیٰ کہ سوانگ کی روایت سے بھی فائدہ اٹھایا گیا ہے اور مسخرے بھی پیش کیے گئے ہیں۔

لغوی ڈراموں میں زندگی کو اس قدر توڑ موڑ کر مضحکہ خیز بنا دیا جاتا ہے کہ وہ
زندگی کی پیروڈی بن جاتے ہیں۔

جوائس اور کافکا کے افسانوی ادب میں بھی اس کا سراغ ملتا ہے۔ بلکہ بعض نقادوں کے خیال کے مطابق کافکا کا ناول "دی ٹرائل" ادب میں لغوی تحریک کا اصل محرک ہے۔

بیکٹ کے علاوہ تمام ڈراما نگاروں نے بعد ازاں حقیقت پسندی کے دامن میں پناہ لے لی۔

انکار، موت اور تنہائی وغیرہ موضوعات کی تکرار نے بہت جلد ان ڈراموں کو
غیر دلچسپ بنا دیا۔ خود ان کے لکھنے والے اپنے موضوعات سے اوب گئے تھے۔

بریخت نے تو چند ہی لغویاتی ڈرامے لکھے تھے۔ اسی نے سب سے پہلے مارکسی فلسفے پر مبنی تجرباتی ڈرامے اسٹیج کیے۔ اس کے بعد اداموف ازابال اور پنٹر وغیرہ نے بھی زندگی کی ٹھوس حقیقتوں اور مسئلوں کو

موضوع بنایا۔ تاہم لغوی ڈرامے کی تاریخ میں ان کے نام محفوظ ہیں۔

اردو ادب کی تاریخ میں لغوی ڈرامے کی مثالوں کا آغاز ساتویں اور آٹھویں دہے سے ہوتا ہے۔ سب سے پہلے کرشن چندر نے سیموئل بیکٹ کے ڈرامے Waiting for Godot کو بڑی کامیابی کے ساتھ اردو قالب عطا کیا۔ اخذ و ترجمے کے اعتبار سے یہ پہلی کوشش تھی۔

> قدرامیین کو ایک مکمل لغوی ڈرامے کی روشن مثال قرار دیا جا سکتا ہے جو نہ تو منطقی تسلسل کے تحت متوقع اور مناسب آغاز و اختتام سے عبارت ہے اور نہ اس میں کسی خاص مقصد کو مرکزیت حاصل ہے۔

مذکورہ ڈرامے میں اسٹوری لائن اور عمل کے روایتی تصورات کی نشاندہی بھی ممکن نہیں۔ حتیٰ کہ جدید افسانوں کی بے نام ہجر کی یہاں واضح تر صورت میں نمایاں ہے۔ جستہ جستہ مکالمات کی روشنی میں چند اچھے بکھرے بلکہ کسی حد تک بے نام سے تصورات و آثار کی نشاندہی تو کی جا سکتی ہے مگر ان تمام تصورات و آثار کو کسی ایک مخصوص و مرکزی فقرے کے تحت نہیں لایا جا سکتا۔

کمار پاشی کے ڈرامے جملوں کی بنیاد، اقبال مجید کے قیدی، کمپلیمینٹ اور ڈراما شروع ہوتا ہے، اصل وہ مثالیں ہیں جو اردو لغوی ڈرامے کے ذیل میں اولین حیثیت رکھتی ہیں۔ ان ڈراموں پر بیک وقت آئینسکو اور بیکٹ کی تکنیکوں کا اثر نمایاں ہے۔ کرداروں کی بے چہرگی اور بے پلاٹ ساخت کے علاوہ جستہ جستہ افکار میں لایعنیت اور بے گانگی کا موضوع ان مضمرات کی سمت توجہ مبذول کراتا ہے جو اصلاً لادینی وجودیین کے مقبول عام محاورے سے عبارت ہیں۔

انور عظیم کا ڈراما آوازوں کے قیدی نہ صرف بیکٹ اور آئینسکو جیسی پراگندہ خیالی پر استوار تکنیک کی یاد دلاتا ہے بلکہ بریخت کے اس تجربے سے بھی روشنی اخذ کرتا ہے جسے ایپک تھیٹر کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ انور عظیم کے کرداروں کو کوئی نام نہیں دیا جا سکتا ان میں تقسیم کا پہلو اس قدر نمایاں ہے کہ ہم آسانی کے

ساتھ انھیں انفرادی ناموں کے بجائے ان طبقات اور درجات کے ناموں سے پہچان سکتے ہیں جن کے ساتھ ان کی تقدیر وابستہ ہے۔ وہ خود کچھ نہیں ہیں ان کے سارے ردِ ہائے عمل، مسائل، نفسیاتی پیچیدگیاں، ذہنی تصادمات و شبہات یا اپنی بے بضاعتی اور بے وقاتی کو اپنی ذاتی فہم سے وابستہ کرنے کا عمل بلا واسطہ طور پر عصری حقائق کی کوکھ سے نمو پانے والے برگ و بار ہیں۔ انور عظیم کے یہاں داخلی رزم، خارج کو اس کی پوری ناآہنگیوں، ناہمواریوں اور کرختگی کے ساتھ سطحِ ذہن پر آشکار کر دیتا ہے۔

زاہدہ زیدی، لغوی ڈرامے کا ایک اہم ترین دستخط ہیں۔ دو سوال لغوی ڈرامے کی ایک نمایاں مثال ہے۔ چٹان اور دل ناصبور دارم جیسے ڈرامے بھی اس خصوص میں بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ زاہدہ کے مکالماتی آہنگ میں وہی تحت البیانی کی کیفیت پائی جاتی ہے جو بیکٹ کی شناخت ہے۔ وہی غیر منطقی تسلسل، پراگندگی اور لمحہ بہ لمحہ فوری طور پر تبدیلیِ خیال کی صورت ہے جو معاً اینسکو کی یاد دلاتی ہے۔ زاہدہ جائے وقوع تو واضح تر لفظوں میں نمایاں کر دیتی ہیں مگر خود وہ اشخاص جو اس تناظر میں واقع ہیں ان کی شخصیتیں غیر واضح اور ان کے کردار بڑی حد تک مبہم ہوتے ہیں۔ انسانی بے بضاعتی اور داخلی جبر نیز تنہائی کا عذاب ان ڈراموں کے مشترک معنوی مضمرات ہیں۔

دیکھیے :

alienation   anti hero   anti novel   drama
dumb show   existentialism

سیاق

1. Martin Esslin, The Theatre of the Absurd (1961).
2. Leonard Pronko, Avant-Garde: The Experimental Theatre in France (1962).
3. Arnold Hinchliffe, The Absurd (1969).

ACADEMIC:

مکتبی
مکتبیاتی ، عالمانہ۔
افلاطون کے فلسفہ و فکر کا پیرو کار۔
کوئی متجرّدانہ یا عالمانہ نوعیت کا کارنامہ۔
تعلیمی اداروں سے متعلق۔

تخلیق کے عمل اور اس کے نتائج کو اہمیت دینے کے بجائے محض خارجی ہیئت و بنت ۔ درستگی و شائستگی پر اصرار کرنے والا۔

یہ لفظ منفی اور مثبت دو معنی میں مستعمل ہے۔ پہلے اپنے حقیقی معنوں میں عالموں اور دانشوروں کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ لیکن جیسے جیسے نام نہاد قواعد دانوں، فصحا اور اساتذہ کے رویے میں اذعانیت پیدا ہوتی گئی، ویسے ویسے ان کی مذمت و ملامت کے رویے میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔ اب ایسے حضرات کو طنزاً یا تو دقیانوسی کے لقب سے یاد کیا جاتا ہے۔ یا تحقیر کے طور پر عالم، فاضل۔ یا ناصح مشفق جیسے القاب سے نوازا جاتا ہے۔

فرانسیسی اکیڈمی کے زبان و لغت کے بہترین کارناموں کے باوصف اس کے اصول پرستی اور معیار سازی کے رویوں میں سخت گیری کو کئی تخلیق کاروں نے قدامت پرستی پر محمول کیا ہے۔ 1643 میں سین ایورموں نے ایک طربیہ لکھ کر اکادمی کے اراکینِ مجلس کو زبردست مذاق کا موضوع بنایا تھا۔ بعد ازاں مولیئر نے اپنے طربیہ ڈرامے *Femmes Saventees* میں ان مخصوص عالمانہ الفاظ کا مضحکہ اڑایا تھا، جن پر تکلف و تصنع کی گہری چھاپ تھی اور جو بڑی حد تک نامانوس تھے۔

ACADEMIC DRAMA:

مکتبی ڈراما
اکادمی ڈراما/اسکولی ڈراما۔

وہ ڈرامے جن پر رومن طربیوں کے گہرے اثرات تھے اور جو سولہویں صدی کے ابتدائی دہوں میں انگلستان میں اسکولوں اور کالجوں میں کھیلے جاتے تھے۔

ان ڈراموں کے تالیف عموماً اساتذہ ہوا کرتے تھے۔

مثلاً *Ralph Roister Doister* نام کا طربیہ تصنیف: *1553* اشاعت: *1567* اس نوع کے مکتبی ڈراموں میں سب سے متقدم مثال ہے۔ یہ ڈراما نکولاس یو ڈال یا یووے ڈیل نے ویسٹ منسٹر اسکول کے طلبا کے لیے لکھا تھا۔ اس ڈرامے میں فصلوں *acts:* اور منظروں *scenes:* کی تقسیم، زمان و مکان کی وحدتوں *unities:* ڈرامائی تڑک اور پلاٹ کی تنظیم میں رومن سابقین کے نمونوں کو ہی بنیاد بنایا گیا ہے۔

خصوصاً ٹیرینس اور پلاٹس کے طربیوں نے ان تعلیمی اداروں میں کافی مقبولیت حاصل کی۔ جان اسٹیل کا ڈراما *Grammer Gurto-n's Needle 1566* جسے کرائسٹ کالج کے طلبا نے کھیلا تھا۔ کافی مقبول ہوا۔ ایسے مواقع پر کسی نمایاں ہستی یا حکمراں طبقے کے کسی شخص کو مدعو کیا جاتا تھا اور اس کے سامنے ڈراما کھیلا جاتا تھا۔ ان میں وہ انگریزی

ڈرامے بھی تھے جو طبع زاد تھے اور جنھیں کلاسیکی نمونوں پر تشکیل دیا گیا تھا۔ ان ڈراموں کا اسکول سے راست اور بنیادی تعلق تھا۔ اس لیے انھیں "اسکولی ڈراما" سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ آگے چل کر اسکولوں اور کالجوں کے سالانہ جلسوں کی شکل میں اس کی ایک روایت قائم ہوگئی۔

اسی نوع کی ایک مثال جیسٹ ڈراما Jesuit drama: ہے۔ یہ لاطینی زبان کے ڈرامے ہیں۔ جو ابتدا میں اسکول کے احاطوں میں ہی کھیلے گئے تھے۔ جن کا مقصد اخلاقی تلقین تھا اور جن میں بالعموم جاں باز شہیدوں کو موضوع بنایا جاتا تھا۔

بعض نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ دورِ آخر کے ایلزبیتھن ڈراما نگاروں پر سینیکائی Senecan: المیوں اور رومی طربیوں کے اثرات کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ وہ اپنے طالب علمی کے زمانے میں کلاسیکی ڈراموں سے خاصے آشنا رہ چکے تھے۔

دیکھیے:

drama   Senecan tragedy

ACADEMY:

مکتب

اکیڈمی۔

اکادمی، دانش گاہ۔

مقتدرہ۔

یونانی لفظ academia سے مشتق ہے۔

ایتھنز کے نزدیک سی فیس ندی کے کنارے پر واقع ایک باغ موسوم بہ اکیڈیمس یونانی ہیروئی سلسلے کا ایک سورما جو اسی کے نام سے مشہور ہوا۔ یہیں افلاطون 427 تا 347 ق.م کی اقامت گاہ تھی۔ جہاں وہ اپنے شاگردوں کو فلسفہ، ریاضیات، طبیعی علوم اور اصول قانون وغیرہ کی تعلیم دیا کرتا تھا۔ آگے چل کر یہ دائرہ اتنا وسیع ہو گیا کہ اس نے باقاعدہ ایک درس گاہ کی شکل اختیار کرلی۔ افلاطون کی یہ تربیت گاہ جو 387 ق.م تا 529 بعدِ مسیح تک قائم رہی یونانی میں achadomye کے نام سے مشہور تھی اور لاطینی میں اس کے لیے achademia مستعمل ہے۔ افلاطون کے بعد سپیوسپس نے اس کی سربراہی کی۔ افلاطون کی موت کے بعد اس دانش گاہ کے نظم و نسق نیز لائحۂ عمل میں بھی نمایاں تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں جو اصلاً سربراہی تبدیلی کی مظہر تھیں۔

افلاطون کی اکادمی، اوّلین فلسفیانہ مکاتب میں سے ایک ہے۔ سقراط نے اس سے چند برس قبل ہی اپنا مکتب قایم کیا تھا۔ جہاں وہ خطابت اور فنِ خطابت کی تعلیم دیا کرتا تھا۔ ارسطو نے تقریباً پچاس سال بعد لائسیم

Lyceum میں اپنا مکتب قائم کیا۔ بعد ازاں ایپقوریہ Epicurean: اور رواقی Stoics: مکاتب کا قیام ارسطو سے تقریباً تیس برس بعد عمل میں آیا۔ افلاطون اور اُس کے بعد مکاتب کا سلسلہ درج ذیل صورت میں جاری رہا۔

1 افلاطونی اکیڈمی : Platonic academy
جس کا ایک مخصوص طرز و نظام تھا اور جو افلاطون کے تصوّرِ حیات و کائنات سے مشتق تھا۔

2 قدیم اکیڈمی : Old academy
جس کا نگراں سپیوسپٹس (افلاطون کا شاگرد) تھا۔ اس کے معاصر اور ہم مکتبوں میں زینوکریٹیز اور پولیمو کے نام اہم ہیں۔

3 وسطی اکیڈمی : Middle academy
جس کا نگراں آرسی سلاس تھا۔

4 موخر اکیڈمی : New academy
اس مکتب کا نگراں سارنیڈیز تھا۔

مذکورہ بالا مکاتب کے بعد چہارم اکیڈمی : Fourth academy جس کا قیام لارسا کے فلو کے ذریعے عمل میں آیا۔ انٹی کس کی نگرانی میں پنجم اکیڈمی : Fifth academy قائم ہوئی جو 79 ق م میں بند ہوگئی۔

ٹالمی اوّل نے اسکندریہ میں ایک میوزیم 316 ق م میں قائم کیا جو اصلاً ایک اکیڈمی ہی تھا۔ ایلسن کے مشورے پر چارلی میگنے نے 796 بعد مسیح میں سینٹ مارٹن کے مقام پر ایک ادارہ قائم کیا تھا یہ ادارہ بھی اساساً اکیڈمی ہی کی نہج پر تھا۔ نشاۃ الثانیہ میں اٹلی کے علماء نے اس دانش گاہی سلسلے کو جاری رکھنے میں ایک اہم کردار ادا کیا۔ ان مکاتب میں مختلف دبستانِ فکر سے تعلق رکھنے والے علماء اور اساتذہ علمی و ادبی امور پہ تبادلہ خیالات کیا کرتے تھے۔

ادب و تہذیب کی تاریخ میں دی فرنچ اکیڈمی جسے کارڈینل ریشیلیو نے 1635 میں قائم کیا تھا، کافی شہرت کی حامل ہے۔ بنیادی طور پر یہ ایک ادبی دانش گاہ ہے، جس کے مقاصد میں فرانسیسی زبان کے مقتدر معیارات اور لغات کی تشکیل و بازتشکیل کے کام کی حیثیت نمایاں ہے۔ بعدازاں اس نوعیت کی لغت

اپنی مکمل صورت میں 1694 میں شائع ہوئی۔ اکیڈمی نے فرانسیسی صرف و نحو پر اپنی مستند کتاب 1932 میں شائع کی۔ مجموعی طور پر فرانسیسی زبان کی توسیع، ترقی اور تحفظ کے سلسلے میں اس اکیڈمی کی کارگذاریوں کی ایک طویل و مسلسل تاریخ ہے۔

دی رائل اکیڈمی آف آرٹس (انگلستان) کا قیام 1768 میں عمل میں آیا۔ سرجوشوا رینولڈس اس اکیڈمی کے سب سے پہلے صدر تھے۔ فن کی ترویج و اشاعت کے علاوہ سال بہ سال عصری فن کاروں کے کارناموں کی نمائش کا انعقاد کرنا بھی اس کے بنیادی مقاصد میں شامل تھا۔

اخلاقی اور سیاسی علوم کے فروغ کے لیے 1902 میں برٹش اکیڈمی کا قیام عمل میں آیا جس کے مقاصد میں تاریخ، فلسفہ، لسانیات، ادب، تعمیریات اور قانون وغیرہ علوم کے مطالعے کو بنیادی حیثیت حاصل تھی۔

موجودہ عہد میں اس لفظ کا اطلاق کسی بھی علمی، تحقیقی اور تہذیبی ادارے پر کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً اکیڈمی آف سائنس، رائل ملٹری اکیڈمی، اکیڈمی آف آرٹس اور اردو اکیڈمی یا مقتدرہ (پاکستان) وغیرہ۔

دیکھیے :
academic Aristotelian

ACCENT:

بل

کسی شعر یا مصرعے کے صالبات : syllables پر واقع زور یا تاکید۔
لفظی بل ، کسی لفظ کے فطری آہنگ کے مطابق واقع ہوتا ہے conduct (اسم) بہ معنی رہ نمائی اور conduct (فعل) بہ معنی رہ نمائی کرنا۔
بدیعیاتی بل کسی جملے میں لفظ کے تفاعل کی بنا پر واقع ہوتا ، جملے کے سیاق میں اہمیت رکھتا ، اور معنی کا تعین کرتا ہے۔
جب عروضی بل سے بالجبر لفظی بل میں تبدیلی واقع ہو جاتی ہے تو اس صورت کو wreched accent : بد آہنگ بل کہا جاتا ہے D.L.T.
ابتدائی بل primary accent کسی لفظ کے اصل صالبہ پر زور دینے سے عبارت ہے۔ جیسے ballance یا ais thete میں دوران تلفظ ابتدائی صالبے پر بل واقع ہوتا ہے۔
ثانوی بل secondary accent میں صالبے پر اصل کی نسبت کم داب واقع ہوتا ہے جیسے e'Le'va'tar میں دوران تلفظ تیسرے صالبہ پر بل واقع ہے D.L.T. گوپی چند نارنگ نے درج ذیل لفظوں میں بل کے عمل اور خصوصیت پر روشنی ڈالی ہے۔
بل ، مصوتوں کے ساتھ وارد ہوتا ہے۔ یعنی جہاں مصوتہ طویل ہوگا ، بل بھی وہیں ہوگا۔ مصوتوں کی کمیتی عمل آوری ، دراصل بل یعنی زور سے جڑی

ہوتی ہے ۔ جن زبانوں میں بل امتیازی نوعیت رکھتا ہے وہاں مصوتوں کی تخفیف واشباع بل ہی کے زیر اثر وقوع پذیر ہوتا ہے ، اور بل ہی موزونیت کی اکائی قرار پاتا ہے۔
کسی لفظ میں صالبات اگر غیر تاکیدی ہوں تو اسے غیر بل دار : atomic کہتے ہیں۔

دیکھیے :
stress

ACHILLES:

اکلیز

ایک بہادر یونانی اسطورہ۔

ایلیڈ کا مرکزی کردار، جس نے ٹروجن کی جنگ میں حصہ لیا اور ابتدائی نو برسوں میں کئی شہروں کو اپنے زیر نگیں کر لیا۔
اکلیز کے باپ کا نام پیلیس (مرمی ڈونز کا بادشاہ) اور ماں کا تھےٹس تھا۔ تھےٹس ہی نے جنوبی تھیسالی میں اس کی پرورش کی تھی۔
تھےٹس نے اسے عہد طفولیت میں دریائے سٹکس میں غوطہ دیا تھا تاکہ اسے کوئی گزند نہ پہنچا سکے۔ تھےٹس نے چونکہ دائیں پیر کی ایڑی کو پکڑ کر غوطہ دیا تھا اس لیے وہ چھوٹ گئی تھی۔ شہزادہ پیرس نے دھوکے سے اسی جگہ پر تیر مارا اور وہ زخم کی تاب نہ لاکر مرگیا۔
ھومر کی رزمیہ نظم اوڈیسی میں اس کے جنازے کا ایک حوالہ ملتا ہے۔ ٹروجن سلسلے کی غیر ھومری نظموں *non Homeric poems:* میں اکلیز کی زندگی اور موت کے بارے میں مختلف النوع بیانات ملتے ہیں۔

ACMEISM:

اکمیت

ایک روسی دبستان شعرا مسمّٰی بہ Guild of poets (قیام : 1911) جس کا آغاز و ارتقا اسی صدی کی پہلی اور دوسری دہائی میں ہوا۔ اس کے آغاز کاروں میں گمیلیف اور سرجی گورو ڈیسکی کے نام سرفہرست ہیں۔ اس کے اراکین میں اخماتوف جیسی شاعرہ تھی، جس نے اپنی نظموں میں لمس کو آواز کے پیکر میں ڈھال دیا ہے۔ اور آوازوں کو باطن کے سکوت کا درس دیا ہے۔ اخماتوف کا فنی عمل ذاتی محسوسات کو نمایاں اور متحرک شباہتوں میں وضع کرنے سے عبارت ہے۔ اسی خوبی کے باعث وہ موجودہ ادوار میں عالمی شاعری کا ایک اہم دستخط خیال کی جاتی ہیں۔
اس دبستان کا دوسرا اہم شاعر منڈیل اسٹیم (1891 - 1938) ہے، جس کا شعری مجموعہ Stone (1913) ان اکمیتی نظموں پر مشتمل ہے، جن میں فنی ایجاز و ارتکاز، نیز شستگی و برجستگی کی قدر نہایت واضح ہے۔ ان نظموں میں تجربے کے اولین ارتعاشات کو اس خوبی کے ساتھ سمویا گیا ہے کہ حقیقت کی عدم شکنی کے باوجود تحیر اپنی رمق چھوڑ جاتا ہے۔
اکمیتی شاعری، علامتی اور بالخصوص علامتی ستری شاعری کی منکر ہے کہ اس قسم کی گہری داخلیت، چیزوں کو اجاگر کرنے کے بجائے انھیں کئی غلافوں میں لپیٹ دیتی ہے۔ شاعر کا تجربہ دوسروں کو احساس کی سطح پر شریک کرنے سے عبارت ہے اور ترسیل اسی شرکت کا دوسرا نام ہے۔ اکمیتی شعرا نے روز مرہ کے ٹھوس حقائق و تجربات کو قطعی الفاظ و ایجاز کے ساتھ اس طور پرپیش کیا کہ نظمیں، نظمیں نہ ہوکر چھوٹے چھوٹے تاثر پاروں میں بدل گئی ہیں۔ اسی مانوس تاثری صفت کی بنا پر انھیں مخالف علامتی، بھی کہا جاتا ہے۔
اکمیتی شعرا، شیکسپیر، ویّون (1413) رابیلے اور گوئٹے کو اپنا پیش رو تسلیم کرتے ہیں۔

ACROSTIC:

صنعت توشیح
نظم اکروشی۔
ایک متروک صنعت لفظی۔

یونانی لفظ akrostikhis سے مشتق۔
وہ مختصر نظم جس میں یہ التزام ملحوظ رکھا جاتا ہے کہ ہر مصرع جس حرف سے شروع ہوا ہے۔ اس کے دیگر تمام الفاظ کے ابتدائی حروف بھی اسی کی تکرار بنیں گے۔ اسی قسم کی ترتیب متواتر دوسرے مصرعوں میں بھی قائم رکھی جاتی ہے۔
وہ نظم یا عبارت بھی اکروشی کہلاتی ہے۔ جس کی سطروں کے ابتدائی یا ابتدائی اور انتہائی یا ابتدائی، وسطی اور انتہائی حروف کو جمع کریں تو ایک یا کئی الفاظ بن جائیں۔
اگر ابتدائی حروف کی حسبِ ابجد ترتیب کو قائم رکھا گیا ہے تو اسے ابجدی abecedarius: کہتے ہیں۔ آخری حروف میں اگر اس قسم کا اہتمام ہے تو اسے تحدیدی telestich: اور وسطی حروف کی ترتیب سے کوئی نام بنتا ہے تو اسے وسطی mesostich: کہتے ہیں۔ الٹ کر پڑھنے پر حروف کی ترتیب سے جوں کا توں لفظ برقرار ہے تو اسے مقلوب — palindrome: — کا نام دیا گیا ہے۔

یہ ایک چیستانی نوع کی صنعت ہے۔ لاطینی اور عبرانی میں بھی مستعمل تھی۔ ہمارے یہاں صنعتِ توشیح اس کے نزدیک تر ہے۔ اس قسم کی نظمیں دماغی ورزش کا مطالبہ کرتی ہیں۔
جے۔ اے۔ کڈن نے اطالوی زبان میں توشیح کی ایک ایسی مثال کا حوالہ دیا ہے جو اس صنعت کی بیشتر صورتوں کا احاطہ کر لیتی ہے۔

ROTAS
OPERA
TENET
AREPO
SATOR

اردو میں توشیح کی مثال:

دلی مرحوم ہاں اے مخزنِ علم و ہنر — تجھ کو بھی کچھ یاد ہے وہ جہاں افروزی اثر
لمعۂ انگن نورِ یزدانی تھا تیری خاک سے — کوکبِ اقبال تھا عالم پہ تیرا جلوہ گر
لطف تیرا عام تھا یونان و مصر و روم پر — کیا ہوا کیوں ہو گئی عقل تری زیر و زبر
یوں شریکِ نالہ سامانی ہوا اخلاق بھی — مرثیہ دلی کا ہے اپنی کہانی سربسر

اخلاق دہلوی

اس نظم کے ہر مصرعِ اوّل کے ابتدائی حرف کو جمع کر لیں تو لفظ دلی بن جائے گا۔

سیاق

1. George Saintsbury,
History of English Prosody (3 vol; 1906- 1910)
2. W.K. Wimsatt Jr., H.C.K. Wyld,
Studies in English Rhymes (1923)

ACT:

فصل

یونانی لفظ agein سے مشتق، جس کے معنی حرکت و رقص کے ہیں۔ ڈرامے کا ایک خاص جزو۔ اور ہر جزو جو اصطلاحاً فصل کہلاتا ہے، میں ایک یا ایک سے زیادہ مناظر :scenes ہوتے ہیں۔

یونانی اور غالباً رومی ڈرامے اپنی پیش کش میں درمیانی تعطلات سے عاری ہوا کرتے تھے۔ البتہ طائفہ :chorus ان میں وقفے کا کام کرتا تھا۔ ایسکلس کے ڈراموں میں طائفہ اکثر عمل میں بھی حصہ لیتا ہے۔ سوفوکلیز کے یہاں عمل کے شارح کا کام انجام دیتا ہے اور یوری پڈیز کے ڈراموں میں غنائی عنصر مہیا کرتا ہے۔(D.L.T.) یہ طائفے ڈرامے ہی کا ایک لازمی حصہ خیال کیے جاتے تھے اور ان کے مابین وقت کے تعین کا کوئی حتمی اصول نہیں تھا۔

> ڈرامے میں فصلوں کی تقسیم روم میں عمل میں آئی۔ دو فصلوں کے درمیان کے جس وقفے میں طائفہ کے ذریعے ضمنی واقعات یا ضمنیہ :episode کو ملاحظہ کیا جاتا ہے ایک یونانی قاعدہ تھا۔ جسے بالآخر رومیوں نے قبول کر لیا تھا۔

ہوریس نے پہلی بار باقاعدگی کے ساتھ ڈرامے میں پانچ فصلوں کی تقسیم کو لازمی قرار دیا۔ بعد ازاں اس تقسیم نے نشاۃ الثانیہ میں

فرانس میں خاصی مقبولیت حاصل کرلی۔

> شیکسپیئر کے بارے میں وثوق کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ اس کے ڈراموں میں جو فصلوں کی تقسیم واقع ہے وہ خود اس کی طے کردہ ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ شیکسپیئر اور اس کے معاصرین کے ڈرامے فطری وقفوں کے حامل ہوتے تھے۔ ان وقفوں کو فصل کے طور پر بھی لیا جاسکتا ہے۔

الزبیتھن ڈرامے نے تشکیلی سطح پر رومی ڈرامے بالخصوص سینیکا :Seneca کو اپنے لیے نمونہ بنایا تھا۔ فصلوں کی تقسیم، ڈراما نگاروں کے بجائے دور مابعد کے مدیروں کے ذریعے عمل میں آئی تھی۔

انگلستان میں پانچ فصلوں کی تقسیم کی ترویج کا سہرا بن جانسن کے سر ہے۔ انیسویں صدی تک بیشتر ڈرامے پانچ فصلوں پر مبنی تھے۔ چیخف 1904-1860 ابسن 1906-1828 اور پرانڈیلو 1936-1867 نے اپنے ڈراموں کو پانچ کے بجائے چار فصلوں تک محدود کرلیا۔ کئی معروف ترین جدید ڈرامے صرف تین، دو، بلکہ ایک ہی فصل کے لکھے گئے ہیں۔

> برنارڈ شا، بریخت، بیکٹ اور آئیونسکو وغیرہ کے ڈراموں میں فصلوں کی تقسیم کا اپنا اصول ہے۔ وہ تسلسل جو جزو بہ جزو عمل کو شدید سے شدید تر کرتا جاتا ہے اور جس کے تحت تصادم کی حرکت میں ایک خاص رفتار سے اضافہ ہوتا جاتا ہے، جدید ڈراما اس تکنیک سے عاری ہے۔

اوپیرا اور طربیہ اوپیرا :comic opera عموماً دو فصلوں پر مشتمل ہوتے ہیں جب کہ مختصر ڈرامے عام طور پر ایک ہی فصل کے ہوتے ہیں۔ اردو میں ان کے لیے یک فصلی کے ساتھ ساتھ یک بابی کی اصطلاح بھی مستعمل ہے۔

موجودہ ادوار میں یک بابی طربیوں کے علاوہ بعض شاہکار المیے بھی منظر عام پر لائے گئے ہیں جن میں جان ملنگٹن سنج کا یک بابی المیہ Reader to the Sea ایک معروف ترین مثال ہے۔ بقول جمیل جالبی۔

> ٹریجڈی ڈرامے کی عظیم صنف سمجھی جاتی ہے لیکن یک بابی ڈرامے میں المیہ

پیدا کرنا ممکن ہوا ہے ۔ سنتج نے اس یک بابی ڈرامے میں غیر اثر کو اس
و میانی سے پیدا کیا ہے کہ یہ ڈراما یقیناً ایک فنی تجربہ ہے ۔

دیکھیے :

chorus *episode* *opera* *scene*

سیاق

1. H.D.F. Kitto , Greek Tragedy (IIIrd, ed., 1954)
2. S.W. Dawson , Drama and the Drama ic (1970)
3. Elder Olson ,
   Tragedy and the Theory of Drama (1')

ACTION:

عمل

یونانی لفظ *praxis* کا مترادف ہے ، جسے ارسطو نے ڈرامائی عمل کے معنی میں استعمال کیا ہے ۔

ادبی طور پر عمل کے معنی ہیں کوئی واقعہ یا کسی ایسے حقیقی یا تخیلی واقعوں کا سلسلہ جو کسی ناول ، کہانی ، ڈرامے یا بیانیہ نظم کے موضوع اور پلاٹ کی تشکیل کرتا ہے ۔

فلمی اصطلاح میں اسے اسٹوری لائن کہتے ہیں ۔

منطقی اور ایک دوسرے سے وابستہ افعال کا ایک منصوبہ بند سلسلہ جو جسمانی بھی ہو سکتا ہے اور ذہنی بھی ، نیز ذہنی اور جسمانی دونوں کے اشتراک کا نتیجہ بھی ہو سکتا ہے ۔ کردار جو کچھ کہتے ، سوچتے اور کرتے ہیں اور ان کے کہنے ، سوچنے اور کرنے سے جو نتائج وقوع میں آتے ہیں ۔ وہی نتائج تمام بیانیہ ادب کے عمل کو متعین کرتے ہیں ۔ اس طرح عمل ، کردار اور پلاٹ کو آشکار کرنے میں بنیادی کار انجام دیتا ہے ۔ (D.L.T.)

ڈرامے میں عمل کی حیثیت بنیادی ہے ۔ ارسطو کے نزدیک عمل کی نقل ہی المیے کا پلاٹ ہے ۔

عمل کے معنی (اسٹیج پر رونما ہونے والے) کارنامے نمایاں واقعات یا جسمانی سرگرمیوں کے نہیں ہیں ۔ بلکہ یہ ایک داخلی عمل ہے جس کا

ظہور خارجی سطح پر کرنے کی شکل میں ہوتا ہے۔ بیچر نے اسے نفسی قوت سے تعبیر کیا ہے جو باہر کی طرف رو بہ عمل ہوتی ہے اور دانتے نے اسے روح کی حرکت کا نام دیا ہے۔

آدمی بدلتی ہوئی صورت حال کی روشنی میں اپنے عمل کا تعین کرتا ہے۔ کردار اور فکر: **thought** دونوں ہی آدمی کے عمل کی راہ طے کرتے ہیں۔ اس عمل کی تان بالآخر کسی ناکامی یا کامیابی پر ٹوٹتی ہے۔

فکر، ارسطو کے لفظوں میں وہ قوت ہے جو کسی بھی صورت حالات میں ممکن و معقول کے بارے میں رد نمائی کرسکے اور کردار وہ ہے جو اخلاقی مقاصد ظاہر کرتا ہے کہ ایک آدمی کس نوع کی اشیاء کو قبول یا رد کرتا ہے ان معنوں میں کردار میں انسانی ارادے، جذبے اور عقلی قوتیں بھی شامل ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کردار ہی داخلی ذات کا مظہر ہے۔

انسان ہمیشہ جذبے اور استدلال کی باہمی کشمکشوں میں گرفتار رہتا ہے کبھی جذبہ یک ہیجانی جذبہ اس پر محیط ہو جاتا ہے اور کبھی عقل اسے اپنا پابند کر لیتی ہے۔ اس طور پر عمل ان دونوں نشانات کے مابین حرکت کرنے اور نتیجے کی صورت میں بیرونی سطح پر وقوع پذیر ہونے سے عبارت ہے۔

ارسطو کے مطابق عمل کی نمائندگی کے بالمقابل کردار کی حیثیت ضمنی ہے۔ اصلاً کلاسیکی مدرسۂ فکر کا اصرار عمل پر ہے جب کہ رومانیوں نے عمل کی نسبت کردار اور تلفظ: **diction** پر زور دیا ہے۔

عمل اپنی حرکت کے باعث قاری اور ناظر کے اندر تجسس اور دلچسپی کو قائم رکھتا ہے۔ کسی فن پارے میں عمل صرف بیان کیا جاتا ہے (ناول و افسانہ) اور کسی میں ہوتا ہوا دکھایا جاتا ہے (ڈراما، فلم) اصلاً عمل ہی قاری کو "پھر کیا ہوا؟" کا جواب بھی مہیا کرتا ہے۔

دیکھیے:

climax ، *conflict* ، *plot* ، *tragedy*

ADAPTATION:

بازتشکیل

اخذ، تقلیب کاری۔

لاطینی لفظ *adaptare* سے مشتق، بہ معنی مطابق بنانا، حسب منشا موزوں کرنا۔

ایک ادبی تصنیف کو کسی دوسری صنف یا ہیئت کا قالب عطا کرنا۔

کسی کہانی یا کردار کی ایک وسیلہ اظہار سے دوسرے وسیلہ اظہار میں اس طور پر از سرِ نو تشکیل کرنا اور اس کا احیا کرنا کہ اس کی نفسی خصوصیت اپنے اصل کے مطابق قائم رہے۔

یہ ایک ادبی اور تکنیکی عمل ہے۔ اور جو ادبی تاریخ کے پہلو بہ پہلو جاری ہے۔ ادبا و شعرا نے ہمیشہ اپنے پیش روؤں یا متقدمین کے زبانی یا تحریری کارناموں کی بنیاد پر کسی نئے تنوع کو راہ دی ہے اور اس طرح یہ کوشش کسی روایتی یا موروثی مواد کو اپنے انفرادی اظہار کے ذریعے حال کے لمحے سے جوڑنے سے عبارت ہے۔

اساسی مواد جب از سرِ نو تخلیقی عمل سے گزرتا ہے تو دانستہ یا نادانستہ کئی تبدیلیاں بھی واقع ہوتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں نظریاتی اور معیاری بھی ہو سکتی ہیں، ہیئتی اور تکنیکی بھی۔

اس سلسلے میں مخصوص موضوعات کے مقابلے میں آفاقی موضوعات کی قلب کاری

کو ایک بہترین عمل قرار دیا گیا ہے۔ کلاسیکی اسطور، مذہبی، حکائی اور مہماتی قصّوں، قدیم و مؤثر رومان پاروں، یا مقبول عام ڈراموں اور رزمیوں کو کئی عظیم شعرا نے محض اس بنا پر اپنا موضوع بنایا اور انھیں ایک نئے قالب میں موزوں کیا ہے کہ ان کی حیثیت آفاقی تھی اور ہے۔

سوفوکلیز سے لے کر ملٹن اور شیکسپیئر، شیلی، ٹینی سن سے جیمس جوائس و سارتر وغیرہ تک اخذ و قلب کاری کی بے شمار مثالیں موجود ہیں۔ یونانی المیوں کا عہدِ زریں جس میں ایسکلس کے ڈرامے Persae (427 ق م) کے علاوہ باقی جتنے المیے ہیں ان کے موضوعات، یونانی ہیروئی روایات و اساطیری داستانوں ہی سے ماخوذ ہیں۔

پانچویں صدی ق م کے ایسکلس، سوفوکلیز، یوری پڈیز اور فلوکلیز اور چوتھی صدی ق م کے اکائیس، انتی فون اور تھیو ڈیکٹیز نے Philoctetes کے عنوان کے تحت المیے لکھے۔ یوری پڈیز، ایسٹی ڈاماس اور سوفوکلیز نے Antigone کے نام سے مختلف اوقات میں المیے لکھے۔ ان میں روایت قدرِ مشترک کے طور پہ کارفرما ہے۔

فاؤسٹ کی مقبول عام داستان کو مارلو اور گوئٹے نے جس غیر معمولی شاعرانہ قوت کے ساتھ پیش کیا اسے تخلیقی باز تشکیل ہی کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ان شعرا کی کامیابی کا سب سے بڑا سبب یہ تھا کہ یہ بہ ذات خود بڑے شاعر تھے اور فن پر حاکمانہ قدرت رکھتے تھے۔

Tristan اور Iseult کی کہانی کی مثال نمایاں ہے جسے بارہویں صدی سے لے کر انیسویں صدی تک سیکڑوں بار موضوع بنایا جا چکا ہے۔ بوکیشو کے رومان پاروں کو کئی مصنفین نے مختلف اصناف کے قالب میں ڈھالا ہے۔

ہمارے یہاں مُلّا وجہی کی سب رس، مرزا عطا حسین تحسین کی نوطرزِ مرصع میر امن کی قصہ چہار درویش اور اقبال کی کئی نظمیں اخذ کی بہترین مثالیں ہیں۔

کسی بیرونی یا دوسرے خطّے کی زبان کے ڈرامے یا افسانوی شہ پارے

کا ترجمہ کر کے اس کے کرداروں، ملبوسات، نشست و برخاست کے طریقوں اور عادات و اطوار کو اپنی تہذیب میں ڈھال کر پیش کرنا بھی قلب کاری ہے۔ جیسے منشی مہدی حسین احسن لکھنوی کے ڈرامے خونِ ناحق اور گلنار و فیروز، اصلاً شیکسپیئر کے شہرۂ آفاق ڈراموں موسوم بہ ہملیٹ اور رومیو جیولیٹ سے بالترتیب ماخوذ ہیں۔ آغا حشر کاشمیری اور ان کے کئی معاصرین کے ڈرامے اس نوع کی مثالوں سے بھرے پڑے ہیں۔

شیکسپیئر کے متعدد ڈراموں کے پلاٹ اطالوی رومان پاروں اور اس کے قریبی پیش رَو ڈراما نگاروں سے ماخوذ ہیں۔

عہد نامۂ عتیق کے بے شمار مضمون اور قصص کو مختلف ادوار میں مختلف اصناف اور تکنیکوں میں ڈھالا گیا۔ ڈرائڈن کی تصنیف — Absolum and Achitophel کا ماخذ اصلاً انجیلِ مقدّس کا ایک مضمونہ episode ہے اور جسے تمثیل کے پیکر میں ڈھال کر عصری انگلستان کے سیاسی بحران کو اجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ انجیل کا قصہ اخلاقی مضمرات کا حامل ہے جب کہ ڈرائڈن کا اسلوب طنز و ہجا سے اپنی شناخت قائم کراتا ہے۔ طنزیہ ادب کی تاریخ میں ڈرائڈن کی مذکورہ تصنیف کا ایک اہم مقام ہے۔

جدید عہد میں ترجمے، تلخیص اور اخذ کی مشترک مثالوں کے ساتھ ساتھ بازگوئی : retold کے اجزا بھی نمایاں طور پہ کارفرما نظر آتے ہیں۔ جیسے اطہر پرویز نے جب ہومر کے رزمیہ نظم ایلیڈ کا ترجمہ کیا تو اس میں متنی سطح پر مناسب ترمیمات کے عمل کو روا رکھا۔ شعر کو نثر میں تبدیل کر کے اصل تخلیق کی ہیئت کو ایک دوسری افسانوی ہیئت میں ڈھال دیا۔ بچوں کے ذہن و مزاج کو مدِّ نظر رکھتے ہوئے قدیم شعری تلفظ کے بجائے زبان کے اس جدید محاورے کے مطابق عمل کیا جس کی ترکیب میں سادگی، اور سلاست کے اجزا مرجح تھے۔ مجموعی طور پر یہ طور کئی جدید ترجموں میں نمایاں دکھائی دیتا ہے۔

جدید تکنیکی عہد میں ترسیل و ابلاغ کے ذرائع وسیع ہوئے ہیں اور ان کی شکلوں میں بھی بڑا تنوع پایا جاتا ہے۔ ان میں ٹی۔ وی، فلم اور ریڈیو کے ذرائع ہمہ گیر

ہیں۔ موجودہ دور میں ان کے ذریعے متعدد ناولوں اور افسانوں کو بڑی فن کارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

بعض افسانوں (جیسے ایڈ گرایلن پو کے افسانے *The Monkey's Paw* یا پریم چند کی کہانی عیدگاہ) کو ٹی۔ وی فلم یا بعض ناولوں (جیسے ٹالسٹائے کے شاہ کار جرم و سزا، جنگ و امن پریم چند کے ناول گودان اور غبن یا غلام عباس کے افسانے آنندی) کو فلمی پیرائے میں پیش کیا گیا یا چاسر کی نظم *The Canterbury Tales* کے بعض افسانوی حصّوں کو ایک اوپیرا کی شکل عطا کی گئی یا ونسینٹ بینت کی کہانی موسوم بہ *The Davil and Daniel Webster* کو نثری ڈرامے کا جامہ پہنایا گیا تو یہ تجربے بے حد کامیاب ثابت ہوئے۔

اسی طرح یوجین او نیل کا مقبول عام ڈراما موسوم بہ *Morning Becomes Electra* – اسکلس کے شہرۂ آفاق ڈرامے *Oresteia* کی بازتشکیل ہے۔ اس ڈرامے میں نیل نے اسکلس کے جبر و قدر کے المیے کو نفسیاتی المیے میں بدل دیا ہے۔ مشہور رومن طربیہ نگار پلاٹس 225 ق۔ م کی ڈرامائی تصنیف *The Comedy of Assess* اصلاً یونانی ڈرامے *Demophilus* کی بازتشکیل ہے۔ مہندی اور امراؤ جان نام کی فلمیں اصلاً رسوا کے ناول امراؤ جان ادا سے ماخوذ ہیں۔

پریم چند کی کہانی شطرنج کی بازی کی پہلی بار حبیب تنویر نے بڑے کامیاب ڈرامائی پیرائے میں بازتشکیل کی۔ حبیب تنویر کا ڈراما موسوم بہ "شطرنج کے مہرے" تین فصلوں پر مشتمل ہے۔ اس ڈرامے کی ہدایت کاری کے فرائض بھی حبیب تنویر ہی نے انجام دیے ہیں۔ بعد ازاں پریم چند کی اسی کہانی سے مرکزی خیال اخذ کرکے 'شطرنج کے کھلاڑی' نام کی فلم بنائی گئی۔ اس فلم کی ہدایت کاری کے فرائض ستیہ جیت رے نے انجام دیے ہیں۔

انارکلی اور مغل اعظم جیسی فلموں کے مرکزی خیال اور کردار امتیاز علی تاج کے ڈرامے 'انارکلی' سے ماخوذ ہیں۔

ADDENDUM:

ضمیمہ
تکملہ، اضافہ۔

لاطینی لفظ addere سے نکلا ہے۔ جس کے معنی اضافہ و الحاق کے ہیں۔ (جمع addenda)

کسی کتاب یا مقالے کے آخر میں شامل کی جانے والی تحریر، جو بالعموم اصل متن سے مختصر ہوتی ہے اور جو مقصد یا متن مقصد کی مزید توضیح، توسیع یا تکمیل جیسی اغراض کو پورا کرتی ہے۔

مصنف کے نزدیک بعض وضاحتیں ناکافی ہیں تو وہ نہ صرف یہ کہ کتاب کی موخر اشاعتوں بلکہ اپنے اصل اور اوّلین نسخے میں بھی ایک ایسے باب کا اضافہ کرسکتا ہے۔ جو کتاب یا تحریر کے موضوع و مقصد کی تکمیل کے ضمن میں اشد ضروری ہیں۔ اس نوع کے ذیلی و پیوستہ جز کو ضمیمہ کہتے ہیں۔

ADVENTURE STORY:

مخاطراتی قصہ

مہماتی کہانی۔

قدیم قصّے ، کہانیوں اور نظموں میں مہماتی و مخاطراتی رجحان غالب تھا۔ کئی شہرہ آفاق کلاسیکی شاہ کار جیسے یولیسس ، ڈان کوئکزوٹ اور فسانہ آزاد وغیرہ اپنی مہم جوئی اور حیرت خیزی کی وجہ سے انتہائی کمال کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان میں کشاکش اور کشمکش ، ارادوں کی کامرانی و ناکامی ، دشت نوردی و نبرد آزمائی کی ایک طویل داستان محفوظ ہے۔

لاطینی میں رومان پاروں : romances کو چار زمانوں میں تقسیم کیا گیا تھا۔

1 پہلا زمانہ ٹروجن کی 10 سالہ دہشت ناک جنگ ، یولیسس اور اس کے جاں باز ساتھیوں کے دلچسپ اور حیرت انگیز بحری اور بری تجربات اور ان کے دلیرانہ جنگی کارناموں وغیرہ سے تعلق رکھتا ہے۔

2 دوسرا زمانہ سکندر اعظم کے اولوالعزمانہ کارناموں اور اس کی مشرقی سیاحتوں اور نبرد آزمائیوں پر مشتمل ہے۔

3 تیسرا زمانہ فرانس کے چارلی میگنے کی معرکہ آرائیوں ، اس کی مختلف مہمات اور شجاعانہ واقعات سے متعلق ہے۔

4 چوتھا اور آخری زمانہ شاہ ارتھر اور ان کے راؤنڈ ٹیبل سے متعلق ہے ، جس میں ان کے مذہبی اور روحانی معجزے اور گوناگوں بہادری کے کارنامے اور ارتھر کے سپاہیوں کے حیرت انگیز معرکے اور تجربے شامل ہیں۔

ان تمام سلسلے وار رومان پاروں اور ہماری داستانوں کے مختلف قصوں اور مضمونوں : episodes میں مخاطراتی اور مہماتی نوعیت قطعی واضح ہے۔

یہ کہانیاں ایک طرف قاری کے اندر دہشت ، سراسیمگی ، اولوالعزمی اور عنان تازی کے ملے جلے جذبات برانگیخت کرتی ہیں تو دوسری طرف جوں جوں کہانی اپنے نتیجہ خیز موڑ کی سمت آگے بڑھتی جاتی ہے حیرت و جستجو میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ ہیرو ایک کے بعد ایک کئی جوکھم اٹھاتا کئی خطروں سے گزرتا ہے وہ عموماً کسی خطرناک کام کا بیڑا اٹھاتا ہے اور جب تک کہ اپنی منزل سر نہیں کرلیتا پیچھے نہیں ہٹتا۔ اس کی جسارتیں کوہ وقار اور اس کی جرأتیں فلک شگاف ہوتی ہیں۔ جان پر کھیل جانا اس کی فطرت اور خطرت پر کندیں ڈالنا اس کا روز مرہ ہوتا ہے۔

مہماتی ادب عموماً قاری کی دلچسپی کو قایم رکھتا ہے۔ اور بار بار اسے اس سوال کے لیے اکساتا ہے کہ پھر کیا ہوا ؟ کہانی کی ساری صورت حال میں وہ پوری طرح شریک ہوکر کہانی اور اس کے ہیرو کے مسئلے کو خود اپنا مسئلہ بنا لیتا ہے۔ ہیرو کے پہلو بہ پہلو خطرات سے بچ نکلنے اور طالع آزمائی کے اس کے اپنے راستے اور مخالف قوتوں سے جنگ آزمائی کے اس کے اپنے قاعدے ہوتے ہیں۔ کہانی اسے بیدار ہی نہیں رکھتی بلکہ اس کے محرک کا بھی کام کرتی ہے۔ موجودہ دور میں وار اینڈ پیس اور موبی ڈک اس نوع کی نمایاں مثالیں ہیں۔

جدید عہد میں سائنسی افسانوی ادب science fiction: نے اس کمی کو بڑی حد تک پورا کردیا ہے۔ وہ جو کچھ کہ تحقیق ہو چکا ہے اور وہ کچھ کہ معرض امکان میں ہے سائنسی افسانوی ادب کے لیے دل چسپی کا موضوع ہے۔ سائنسی کمالات موجودہ انسان کے لیے اجنبی نہ سہی ، حیرت خیز ضرور ہیں۔ یہ حیرت اس وقت دو چند ہو جاتی ہے جب مستقبل کے

امکانات کو حال کے کمال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔

ایسے ادب میں تخیل کی تخلیقی و ترکیبی قوت بڑا اہم کردار ادا کرتی ہے۔
جس سے قاری کا احساسِ تجسس حرکت میں رہتا ہے اور وہ کہانی میں
موجود و مسلسل مفروضاتی عنصر کو بھول جاتا ہے۔

اسی طرح پُر اسرار کہانی، جاسوسی کہانی اور سنسنی خیز کہانی کا شمار بھی تخیلاتی ادب میں کیا جاتا ہے۔ جدید مغرب کے تجارتی حلقوں میں اس نوع کا ادب سب سے زیادہ مقبول ہے۔

دیکھیے:

science fiction *mystery story*

ADYNATION:

یہ ایک یونانی لفظ ہے جس کے معنی ناممکن کے ہیں۔
مبالغے کی ایک قسم، جس میں عقل و عادت کے خلاف حوالوں کے ذریعے کسی واقعے، خیال یا منظر کو انتہائی شکوہ خیز بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔
مبالغہ جب حد سے بڑھ جاتا ہے تو غلو کہلاتا ہے۔
علم معانی کی اصطلاح میں غلو، مبالغے ہی کی ایک قسم ہے یعنی عقل و عادت سے محال یا خلافِ فطرت مبالغہ آرائی۔

شعرا نے قصائد اور مراثی میں جہاں جہاں ممدوح یا ممدوح کی تلوار، تیر سے گھوڑے، ہاتھی یا صورت و سیرت کی تعریف کی ہے وہاں اکثر حد سے زیادہ استعارے سے کام لیا ہے۔ شعرائے متقدمین و متاخرین کے فن میں بعید از امکان خیال بندی، مضمون آفرینی کے مُرادف تھی اور اسے کمالِ فن سے تعبیر کیا جاتا تھا۔

سودا، انیس اور دبیر کے کلام میں مبالغے کی بہترین اور نفیس مثالوں کے پہلو بہ پہلو ان اجزا کی بھی کمی نہیں ہے جہاں مبالغہ حدِ اعتدال سے تجاوز کر کے غلو کی حدود میں داخل ہو گیا ہے۔ غلو مبالغے کی ایک معیوب شکل

ہے جسے بلاغت کے صحیح نکتہ دانوں نے کبھی بہ نظرِ استحسان نہیں دیکھا ۔

غلو کی مثالیں :

کوہ یک میں آنکھ کو، بجلی میں نور کو ۔ پالا ہے کس کی روح کو، موسوں میں طور کو
سینہ میں عقل و کینہ کو، دل میں غرور کو ۔ ہیبت میں صمیمت کو، جیبت میں زور کو

ذات کی معرفت بتا دی واقف صفات کو
کس زبان سے کہوں میں یہ کہ تم ہی کو

مرزا دبیر

میں جس جگہ ہوں، کوئی سے زیادہ ہوں، میں سراپا آگ ہوں
دیکھ میرے منہ اور میری ناک سے کیسے شعلے نکل رہے ہیں۔
میں اپنے نزدیک بھی نہیں پھٹکوں گی۔
اب میں ایک دیکھی ہوئی تجھیں ہوں، بھڑکتا اور جلتی ہوئی
میں تجھوں گی اور اسے اپنے ہاتھوں پر مسل دوں گی

ڈرائڈن کے ڈرامے موسوم بہ "اورنگ زیب"
میں نورمحل کے الفاظ

مغربی اور مشرقی ادب میں غلو کا تصور تقریباً یکساں ہے ۔

دیکھیے :

bombast burlesque hyperbole

AENEAS:

انی ئس

رومیوں کا جدی ہیرو ۔
اینکسیز اور افرودیت کا بیٹا ۔ ماؤنٹ اڈا پر پیدا ہوا ۔ ٹرائے کی شہزادی کریوسا کا شوہر، جس کے بطن سے اسکانیس نے جنم لیا۔ ٹروجن کی جنگ میں حصہ لینے والے زبردستوں میں اس کا شمار ہیکٹر کے بعد کیا جاتا ہے ۔

ٹرائے کے قبضے کے بعد وہ اپنے بوڑھے باپ اینکسیز کو اپنی پیٹھ پر لاد کر اپنے بیٹے اسکانیس اور بیوی کریوسا کے ساتھ شہر سے بھاگ نکلا تھا ۔ راستے میں کریوسا اس سے بچھڑ گئی ۔ اس نے تھریس کا قصد کیا لیکن ڈیلی کی پیش گوئی نے اسے گمراہ کر دیا اور وہ کریٹ، پھر ایپیرس اور پھر سسلی پہنچ گیا۔ بعد ازاں ایک تیز آندھی اسے شمالی افریقہ اڑا کر لے گئی ۔ جہاں کارتھیج کی ملکہ ڈڈو اس کے عشق میں گرفتار ہو گئی ۔ دیوتاؤں کو یہ گوارہ نہ ہوا اور انی ئس کو مجبوراً اسے چھوڑنا پڑا ۔ ڈڈو نے اس غم میں اپنی جان دے دی۔ سات سال کی مسافت کے بعد وہ لیشیم *Latium* پہنچا۔ جہاں اس نے بادشاہ لےٹینس کی لڑکی لیوینیا سے شادی کرلی ۔ لےٹینس کی موت کے بعد لیشیم کی بادشاہت اسے مل گئی ۔ اس کے کچھ عرصہ بعد ہی ایٹرسکانس سے جنگ لڑتے ہوئے وہ مارا گیا۔

ورجل کی معرکۃ الآرا نظم موسوم بہ *The Aenied* اصلاً انی ئس کے محاذاتی کارناموں ہی پر مبنی ہے ۔ کئی لاطینی شاعروں نے اسے اپنا موضوع بنایا ہے ۔

AESCHYLEAN:

اسکلی

اسکلس 525 تا 456 ق۔م کے اسلوب یا طرز کا پیرو کار۔

اسکلس یونان کے تین قدیم اور مشہور المیہ نگاروں میں سے ایک ہے۔ ایتھنز میں پیدا ہوا اور سسلی میں واقع ایک مقام گیلا میں وفات پائی۔ اس نے ایرانیوں کے خلاف دو تاریخی جنگوں میں حصّہ لیا اور یونانی ڈرامائی مقابلوں میں تیرہ مرتبہ اوّل انعامات بھی حاصل کیے۔

اسکلس نے تقریباً نوّے ڈرامے لکھے تھے۔ مگر ان میں سے صرف سات ہی زمانے کی دست بُرد سے محفوظ رہ سکے۔

The Suppliens 490 ق۔م میں کورس حاوی بلکہ کورس ہی اہم کردار کا رول ادا کرتا ہے۔ The Persians 479 ق۔م کا موضوع ایران کے حملہ آوروں پر یونان کی فوقیت اور فتح ہے۔ اس میں بھی کورس ہی ڈرامے کو وحدت عطا کرتا ہے۔ The Seven Against Thebes 469 ق۔م میں ایٹیوکلیز اور پولی نیز کی کہانی اساس بنی ہے۔ اس ڈرامے میں اسکلس نے المیہ ہیرو سے متعارف کرایا ہے۔ اس میں کورس کے بجائے اہم اداکار غالب ہے۔ Prometheus Bound 460 ق۔م میں پرومیتھیس، علم اور ذہنی قوت کا نمائندہ ہے۔ Agamemnon اور Choephori انتقام کے موضوع پر مبنی المیے ہیں۔ دونوں کے انجام تقریباً

ایک جیسے ہیں Eumenides 458 ق۔م کا اصل موضوع حُب الوطنی ہے۔

متذکرہ آخری تینوں ڈرامے موسوم بہ Oresteia سہ ڈرامائی کھیل trilogy: کے تحت شمار کیے جاتے ہیں۔ جس کا ہر حصّہ اپنی جگہ مکمل اور ماہرانہ فنّی وحدت کا نمونہ ہے۔ باوجود اس کے ہر حصّہ اپنے کل کا لاینفک جزو بھی ہے۔ اسکلس کے یہ ڈرامے نظمیں ہونے کے باوجود بے حد مربوط اور جمالیاتی نظم وضبط کے حامل ہیں۔

ان شاہکار المیوں سے یونانی المیہ نگاری کی بے مثال روایت کا آغاز ہوتا ہے۔ بعض نقادوں کے نزدیک وہ یوروپی ڈرامے کا بانی اور بلاشبہ یونانی المیے کا باوا آدم ہے۔

اسکلس خود بھی ایک اداکار تھا۔ اس نے ڈرامائی فن میں دوسرے اداکار کا اضافہ کیا اور مکالمے کو طائفہ پر ترجیح دی۔ تیسرے اداکار سے سوفوکلیز نے متعارف کرایا تھا۔ جس کی پیروی اسکلس نے اپنے انفرادی طرز کے ساتھ کی۔ حیات و ممات جیسے مسائل پر اس کی نگاہ گہری بلکہ فلسفیانہ سطح کی حامل تھی۔ ان مسائل کو اس نے اکثر اپنے المیوں کا موضوع بنایا ہے۔ اس نے بالخصوص ان یونانی اسطوری قصّوں کو اپنے المیوں کی اساس بنایا جن میں تقدیر کی ستم رانیاں نمایاں تھیں۔

> ڈرامے کو محض انسانی جذبات و حرکات ہی کا نمائندہ خیال نہیں کرتا بلکہ ایک ایسے فن سے تعبیر کرتا ہے۔ جس کی کامیابی میں ڈراما نگار ہی نہیں ایکٹر کا بھی بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ اسکلس نے ناظرین کی نفسیات کو ذہن میں رکھ کر اسٹیج کے فن میں قابلِ قدر اصلاح کرکے اسے حقیقت کے زیادہ نزدیک کردیا۔

اسکلس کے نوّے ڈراموں میں سے تقریباً ایک چوتھائی ساطر ڈرامے satyr play: کے ذیل میں آتے ہیں۔ اسکلس کے ساطر ڈرامے اس کی فنّی مہارت کا بیّن ثبوت تھے۔ ان ڈراموں میں سے محض چند جستہ جستہ ٹکڑے ہی محفوظ رہ سکے ہیں۔

اسکلس کا اسلوب پر شوکت، زبان کا آہنگ بلند، فضا اداسی سے معمور،

دو، خیالات فکر انگیز ہیں۔ ڈرامائی تکنیک میں ربط و ارتکاز اور جمالیاتی وحدت ہے اس کی حس غیر معمولی طور پر ذکی و بیدار تھی۔ شاعری، شکوہ کے باوصف درجے میں بلند اور عالمگیر غنائیت کے لحاظ سے فقید المثال تھی۔

دیکھیے:
chorus *satyr play* *tragedy*

سیاق

1. Elder Olson ,
   Tragedy and the Theory of Drama (1961)
2. Humphry House : Aristotle's Poetics (1956)
3. F.L. Lucas ,
   Tragedy; Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics (1927)
4. H.D. Kitto , Greek Tragedy (IIIrd, ed., 1954)
5. H.J. Muller , The Spirit of Tragedy (1961)

AESTHETIC ATTITUDE:

جمالیاتی رویہ

وہ رویہ جو یہ ظاہر کرتا ہے کہ کسی تخلیق یا فن پارے کو پڑھنے یا دیکھنے کے دوران انسانی ذہن جن انبساط آفریں کیفیتوں سے دوچار ہوتا ہے وہ عام روز مرہ کی زندگی میں رونما ہونے والی کیفیات سے مختلف ہوتی ہیں۔ کیوں کہ قاری کا اصل مدعا حسن کے اس اثر کو اخذ کرنا ہوتا ہے جو کہ فن پارے کی عضویاتی کائنات میں مضمر ہے۔ جمالیاتیین کا خیال ہے کہ جب تک قاری ضرورتوں کے دائرے میں بنی ہوئی عملی دنیا کی کیفیات سے اپنے آپ کو علاحدہ نہیں کر لیتا وہ حسن کے اصل تجربے سے محظوظ نہیں ہو سکتا۔
جمالیت پسندوں کے نزدیک جمالیاتی معیار ہی محاکمے کی اوّل و آخر کسوٹی ہیں۔

دیکھیے:
aesthetics *art*

سیاق

1. M. Podio, The Manifold in Perception (1972)
2. Sir H. Read, The Forms of Things Unknown (1960)

AESTHETIC DISTANCE:

جمالیاتی بُعد
جمالیاتی فاصلہ، جمالیاتی دور بینی۔

بعض نقادوں کے نزدیک فن کار کی ذہنی اور روحانی سراغرسانی اور ان لمحوں کی بازیافت ضروری ہے۔ جن کے مابین تخلیق کا عمل مکمل ہوا ہے۔ نقاد اس صورت میں تخلیق سے ایک باطنی اور وجدانی رشتہ قایم کرکے فن کار کے شعور و لاشعور کی ان سرگرمیوں تک پہنچنے کی سعی کرتا ہے۔ جو تخلیق کی اصل کا حکم رکھتی ہیں اسے تخلیقی تجربے کی باز تشکیل کا نام دیا جاتا ہے۔ اس طور پر قاری، تخلیق و تنقید دونوں سے یک گونہ حظ حاصل کرنے کے باوصف بصیرت انگیز مسرت سے محروم ہی رہتا ہے۔

صحیح قدر شناسی اور لطف اندوزی کے لیے تخلیق سے ایک قابل لحاظ فاصلہ رکھنا ضروری ہے۔ اس فاصلے سے دیکھنے کے عمل کو جمالیاتی بُعد کہا جاتا ہے۔

کانٹ نے پہلی مرتبہ اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ ہم کسی حسین شے کا تجربہ ایک ایسے عمل استغراق کے ذریعے کرتے ہیں جو ہماری شخصی رغبتوں، غرض مندیوں اور فائدوں سے آزاد ہوتا ہے۔

امریکی دبستانِ فکر "نئی تنقید" کا اصرار تخلیقی متن کے براہِ راست مطالعے پر ہے نئی تنقید کے علم برداروں کے نزدیک۔

بہترین قدر شناسی وہی ہے جو بلاواسطہ شعری زبان کے تجزیے، تخیلی عمل اور فنی شہ

پارے کے جذباتی اور عقلی معانی کو مرکوز ہو۔ تخلیقی متن اور اس کے دیگر فنی متعلقات بالآخر ایک حیرت انگیز جمالیاتی سانچے پر منتج ہوتے ہیں۔ ادب کا وہ مطالعہ کئی مغالطوں کو راہ دے سکتا ہے جس میں سوانحی، تاریخی، معاشرتی یا اقتصادی عوامل حتیٰ کہ فن کار کے علاوہ فلسفیانہ تصورات کو بھی ایک خاص درجہ دیا گیا ہو۔ یہی نہیں بلکہ نقاد کو اپنی شخصیت، اپنے رویّے اور اپنے فیصلے کے اطلاق سے بھی باز رکھنا چاہیے۔

ایک قاری پر بھی یہ لازم آتا ہے کہ وہ ان کرداروں اور صورتِ حالات سے راست کوئی نظریہ خلق کرے جسے کسی مصنف نے اپنے فن میں پیش کیا ہے۔ نہ کہ اپنے نظریات و ترجیحات ان پر عائد کرے۔

کسی تخلیق کی صحیح فہم سے آشنائی اسی وقت ممکن ہے جب جمالیاتی بُعد کی ایک حد قایم رکھ کر قدر شناسی کی جاتی ہے۔ فن کو زندگی سے جوڑنے کے معنی ہیں تخلیق کی اصل قوت کے احساس و متوقع اثر سے محرومی۔ جمالیاتی بعد کا حامل قاری یہ عمل نہیں کرے گا کہ ہیرو کو بچانے کی غرض سے اسٹیج پر چڑھ جائے اور رقیب کو اپنے عمل سے باز رکھنے کی سعی کرے۔

جمالیاتی بُعد محض قاری یا نقاد ہی نہیں بلکہ فن کے لیے بھی لازمی ہے۔ ایک فن کار کے تئیں دور بینی، فن پارے اور اس کے درمیان ایک متناسب علاحدگی کی موجب ہوگی۔ اُسے اپنے تخلیقی عمل کے دوران بھی اپنے فنی معروض سے ایک حد تک دور بینی کا خیال رکھنا چاہیے۔ تب ہی وہ ایک متناسب تخالف کے ساتھ اپنی تخلیق کو حدِ کمال تک پہنچا سکتا ہے۔

جے۔ ایل۔ جیرٹ کے خیال کے مطابق:

اگر تناظر کے معاملے میں متجاوز بُعد ہے تو نقاد اپنی تحسین میں بے حد سست اور برگشتہ ہو جائے گا۔ اور اگر دور بینی ایک خاص حد سے کم ہے تو نقاد کا نقطۂ نظر ناقص ذاتی اور عملی ہو جائے گا۔ ایک مناسب دور بینی ان دونوں انتہاؤں کے بیچ میں واقع ہونی چاہیے۔

دوسرے لفظوں میں روز مرہ کی شخصی وابستگیوں سے کسی حد تک علاحدگی اختیار کرکے ہی زیادہ درست اور پُرجوش دلچسپی کے ساتھ فن کا مطالعہ کیا

جاسکتا ہے۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے ایک مشہور متنازعہ فیہ مقالے موسوم بہ "ہیملیٹ" میں معروضی تلازمہ : objective correlative کا تصور قایم کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ

> غیر شخصی وسیلوں سے ہی تخلیقی احساس یا فکر کی ترسیل ممکن ہے۔ یعنی کسی معروضی تلازمہ کے ذریعے ہی تجربے کا اظہار کیا جا سکتا ہے۔ وہ جذبات جو ہیملیٹ پر غالب ہیں۔ انھیں ڈرامے میں پیش کردہ حقائق کی روشنی میں صحیح ثابت نہیں کیا جا سکتا۔

کیٹس کے مطابق بہ نفی : negative capability کے تصور میں بھی فن کار کی غیر شخصیت اور معروضیت پر اصرار ہے۔

ایڈورڈ بُلو نے اس ضمن میں نفسی فاصلے کی اصطلاح وضع کی تھی۔ اس نے نفسی فاصلے کو جمالیاتی بُعد ہی کے ہم معنی بتایا ہے۔ اس کے قول کے مطابق:

> شے اور اس کے ناظر یا اس کی عملی ضرورتوں اور مقاصد کو ایک دوسرے سے علاحدہ کرکے دوری حاصل ہوتی ہے۔

بُلو کا اصرار اس امر پر ہے کہ فن پارے اور عملی ذات کے مابین ایک خلیج ہونا ضروری ہے۔ ورنہ ایک حاسد انسان جو اپنی بیوی کو شک کی نگاہ سے دیکھتا ہے، اوتھیلو سے بہ مشکل ہی اپنے احساس کو علاحدہ کرسکتا ہے۔ اس صورت میں وہ فن کا اطلاق اپنی زندگی پر کرکے کسی بھی غلطی کا مرتکب ہوسکتا ہے۔

> جو لوگ علاحدگی کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ بُلو کہتا ہے وہ کوئی ایسی چیز دیکھنا نہیں چاہیں گے کیوں کہ ایک حقیقی منظر اسٹیج پر رونما ہونے والی وارداتوں اور حقیقی زندگی کی وارداتوں اور ردِعمل میں جو فرق محسوس کرے گا اس کا موجب خود اسی کا عائد کردہ بُعد ہوگا۔

بُلو کے بعد ڈاسن اور جیروم مولینز نے جمالیاتی بُعد کے تصور کو اساس بناکر فلسفیانہ اور نفسیاتی توضیحات کی ہیں۔ برتولت بریخت کے اثر متغائر effect: alienation کا تصور بھی علاحدگی کی منطق ہی پر استوار ہے۔

قاریانہ تنقید reader response criticism: کے اس گروہ میں ھنس روبرٹ جاؤس کا نام ولف گانگ ایزر کے ساتھ لیا جاتا

ہے۔ یاؤس نے کسی شہ پارے کی اوّلین (یعنی اس کی پہلی اشاعت کے فوری بعد) اور اس کے بعد واقع ہونے والے زمانوں کے قاریانہ (مبنی بر قرأت) تجربوں کے مابین جو سطحِ اختلاف نمایاں ہوتی ہے، اس کی توضیح جمالیاتی فاصلے کے تصور کے مطابق کی ہے۔ یاؤس کی منطق میں یہ فاصلہ فصل و بُعد سے زیادہ ایک نئے ربط کا عنوان ہے، جو ایک زمانے کو دوسرے زمانے سے جہاں علاحدہ کرتا ہے وہاں تفہیم کی نئی صورتوں کی ترتیب کا نکتہ بھی اس میں مخفی ہے، یہ تصور موجود کو ماضی گم گشتہ سے جوڑ کر ادراکات کے گذشتہ وسیع تر تجربوں کو نئی آگاہیوں میں ضم کرنے سے عبارت ہے۔ اسی لیے یاؤس قرأت کو تاریخی تخاطبہ discourse سے موسوم کرتا ہے۔

دیکھیے :

new criticism negative capability objective correlative

سیاق

1. Edward Bullough, Aesthetics: Lecture and Essays, ed., Elizabeth M.Wilkinson (1957).
2. R.V. Johnson, Aestheticism (1969).
3. Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Perception (1982).
4. Holub Robert C, Reception Theory: A Critical Introduction (1984).

AESTHETIC FEELINGS:

جمالیاتی محسوسات

وہ جذباتی کیفیت جو کسی فنی شہ پارے، فطرت کے کسی منظر یا حُسنِ انسانی کے جمالیاتی ادراک کے عمل سے ظہور میں آئے۔

جمالیاتی محسوسات ایک لحاظ سے ادراک کے جوابی عمل ہیں جن کا اظہار مختلف فنی اسالیب کے ذریعے کیا جاتا ہے۔

جمالیاتی تجربے کی اساس جمالیاتی محسوسات پر ہی ہوتی ہے۔ جس کے بغیر جمالیاتی تجربے کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔

فن کار اپنے پیکروں اور مشابہتوں کو اسی معنی میں موثر اور محسوس ترین بنا کر پیش کرتا ہے کہ اس کے تخلیقی معروضات سے اُس کا رشتہ حسی نوعیت کا ہوتا ہے۔

فنی تجربہ، جمالیاتی محسوس تجربہ ہونے کے باعث اپنے حلقۂ اثر میں وسیع ہوتا ہے اور زیادہ سے زیادہ انسانوں کو انبساط مہیا کرتا، متحرک کرتا اور اپنے تجربے میں شامل کرنے کی قوت رکھتا ہے۔

دیکھیے:

aestheticism *aesthetics*

AESTHETICISM:

جمالیاتیت
فن برائے تحفظِ فن۔
ایک حسیت۔
زندگی اور فن کا ایک فلسفہ۔

ایک ادبی اور فنی تحریک جو اصلاً اور اصولاً فن برائے تحفظِ فن کی علم بردار تھی۔

ادب و فن میں سماجی اور مذہبی مداخلت کاری سے انکار، اور تخلیق کی آزادی نیز حُسن کی خود کاری پر زور دینے والی تحریک۔

اس تحریک کا اصرار اس امر پر ہے کہ تخلیق سے ماخوذ مسرت، تاثر کا حکم رکھتی ہے اور چوں کہ یہ تاثر فوری اور بے میل ہوتا ہے اس لیے اُسے اخلاق تحفظ سے کوئی مطلب نہیں ہوتا۔

انیسویں صدی کے آخری عشروں میں پہلے فرانس اور پھر انگلستان میں اس رجحان کی باقاعدہ داغ بیل پڑی۔ اس کے ابتدائی نقوش رومانیوں بالخصوص جرمن مفکرین کے یہاں واضح ہیں۔ کانٹ، شیلنگ، گوئٹے اور شلر کم از کم اس امر پر متفق تھے کہ

فن خود کار ہوتا ہے یا اسے ہونا چاہیے۔ نیز یہ کہ تخلیق کار اپنی تخلیقی مملکت میں خود مختار اور آزاد ہے۔ کانٹ کا مقصدیت تابع از مقصد کا تصور یا اس کا

> یہ اصرار کہ فنی کارنامے کا وجود خالص اور غیر جانب دار ہونا چاہیے۔ گوئٹے کا فن پارے کی آزاد خصوصیت پر زور۔ شیلنگ کا یہ خیال کہ فن پارہ اپنی تخصیص میں کائنات کا ایک بے نظیر انکشاف ہے۔ یا شلر کا یہ نظریہ کہ اگر کسی کو خلاق بننا ہے تو اسے چاہیے کہ پھر جمالیاتی بنے۔ اساساً فن کے تمام سماجی، سیاسی، اخلاقی اور اقتصادی تحریکات کے منافی ہے۔ نیز یہ کہ فن کو جانچنے کا یہ وہ معیار جس کے ذریعے اس کی افادی برکردگی و ناکارگی کو پرکھا جاتا ہے۔ غیر جمالیاتی اور نادرست ہے۔

انیسویں صدی کے درمیانی عشروں میں ہربرٹ اسپینسر اور الیگزنڈر بین، اور جیمس سلی جیسے برطانوی نفسیات دانوں نے ادراک اور فہم کی نوعیت کے بارے میں یہ نیا تصور قائم کیا کہ

> انسانی ذہن حسی بند تاثرات کے ذریعے بیرونی دنیا کا ادراک کرتا ہے۔

انسانی اعمال کے دو درجات ہیں۔ وہ اعمال جو بنیادی طور پر زندگی افزا اور زندگی کی افزائش سے متعلق ہیں اور دوسرے وہ جو آپ اپنے تحفظ کے ضامن ہیں۔ ان ماہرین نے انسان کے بنیادی جمالیاتی تاثرات کو دوسرے درجے میں رکھا ہے۔

جرمن مفکرین اور بالخصوص گوئٹے کے تصورات نے غیر معمولی اور ہمہ گیر اثرات قایم کیے تھے۔ انگلستان میں کالرج، کیٹس، کارلایل اور بعد ازاں والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ، امریکہ میں ایڈگر ایلن پو اور رالف والڈو ایمرسن اور فرانس میں مادام ڈے اسٹیل، وکٹر کوسن اور تھیوفائل جوفرائے کے بعد بودلیر، میلارمے اور فلابیر نے ان تصورات کو فروغ دیا۔ اس ضمن میں تھیوفائل گوئٹے کے جمالیاتی نقطۂ نظر نے ایک نئی مثال قایم کی۔ وہ بنیادی طور پر ایک مصور تھا۔ جس کی ذہنیت کی تشکیل رومانیوں کے عروج و زوال کے ماحول میں ہوئی تھی۔ لیکن وہ رومانویت کا مشروط و محدود طور پر ہی قائل تھا۔ رومانویوں کی انسان دوستی، وسیع المشربی، رجعت بہ فطرت اور جمہور پسندی جیسے تصورات سے اسے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ اس کے نزدیک

> حسن خواہ اس کا تعلق فن سے ہو کہ فطرت سے آپ اپنا مقصد ہے۔ اخلاق اس

> کی ذات کا مقصد ہے، ذریعہ نہیں۔

گوئٹے کا اصرار اشیا کی خارجیت پر تھا اور اسی بنا پر وہ ہیئت کی تکمیل کا دلدادہ اور لفظوں کے وسیلے سے بصارت کے تجربے کو تصویر و تجسیم میں بدلنے پر قادر تھا۔ اس نے اپنی نظموں کو عظیم اعتراف پاروں کا نام دے کر ذاتی تجربے کے اظہار کی راہ ہموار کردی۔ اس کے نزدیک فن روحانی طمانیت کا ذریعہ ہے۔ شاعری نہ تو ورڈزورتھ کے لفظوں میں عالم سکون میں جذبات کی بازآفرینی ہے اور نہ جذبے کا بے محابا اظہار ہے۔ اپنے تنقیدی تصورات کے ذریعے وہ بیک وقت تین رجحانات پر اثر انداز ہوا۔ ایک طرف فن برائے فن کے علم برداروں نے اس کے تصور کو اپنے لیے مثال بنایا کہ فن خود مکتفی ہے۔ دوسرے حقیقت پسندوں نے اس کے غیر جذباتی اور فطرت پسندوں نے اس کے تخیل سے عاری معروضی فنی عمل کے رویے سے اکتساب کیا۔ فن برائے فن کے مؤیدین کے حق میں اس کا یہ قول کافی مقبول ہوا کہ

> فن افادہ بخش نہیں ہوتا، وہ صرف حسین ہوتا ہے۔ اگر وہ مفید ہے تو حسین نہیں۔

اس نظریے کے دفاع میں وہ کہتا ہے:

> کہ کسی بھی گھر کی اگر کوئی چیز انتہائی کارآمد ہے تو وہ ہے بیت الخلا جس میں غلاظت کا بھی انتظام ہو۔

امریکہ میں ایڈگر ایلن پو نے اس خیال کا اظہار کیا کہ

> حسن بیک وقت خالص، شدید اور بلند مسرت عطا کرتا ہے۔ اس کے مطابق حسن ایک مثالی ہیئت کا نام ہے، جو اس حس سے رشتہ قایم کرتے ہیں اور یہ تجربہ خالص جمالیاتی یا دوسرے لفظوں میں شاعرانہ مسرت کے احساس کا موجب ہوتا ہے اور جمالیاتی مسرت کا یہ احساس ہی حسن کی پرکھ ہے۔ جب لوگ حسن کا نام لیتے ہیں تو صحیح معنی میں ان کا اشارہ کیفیت کی طرف نہیں ہوتا بلکہ اس تجربے اور سرفرازی کی طرف ہوتا ہے۔ جسے وہ تصور حسن کا نتیجہ کہتا ہے۔ حسن ہی میں عظمت ہے اور حسن ہی شاعری کا موضوع ہو سکتا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق شاعری حسن کی ایک مترنم تخلیق ہے نیز یہ کہ نظم مکمل طور پر نظم کے لیے ہوتی ہے۔

بودلیر نے پو سے اثر قبول کیا۔ اس کا اصرار خوش بو، آواز، شکل اور رنگ

کے حسّی تجربے کی قدر پر ہے کہ ان سے تخیّل ایک نئی دُنیا یا بودلیر کے لفظوں میں ایک نئی حسّی تجربوں سے معمور دنیا خلق کرتا ہے۔ وہ فن کے خالص ہونے پر زور دیتا ہے لیکن اخلاقیات سے اپنے آپ کو مکمل طور پر بَری نہیں کرتا بلکہ وہ ان فن کاروں کے خلاف احتجاج کرتا ہے جو فن برائے تحفظِ فن جیسے مکتب کی طفلانہ خوش خوابیوں میں گم ہو کر سرے سے اخلاقیات ہی کے منکر ہو گئے ہیں۔ تاہم فن اور تدلیس اس کے نزدیک ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ بودلیر کہتا ہے کہ

> فن ہر چیز کو سمو لیتا ہے لیکن اس چیز کو ایک ہموار اور بلند ترکیب میں اس طور پر ڈھلنا ضروری ہے کہ اس سے ایک مکمل کُل کا تاثر خلق ہو سکے۔

بودلیر یہاں صاف لفظوں میں تخلیق کی "عضویاتی" ساخت کی سمت اشارہ کر رہا ہے۔ اس سے اس کی ہیئتی ترجیحات کا بھی بخوبی پتہ چلتا ہے۔ وہ دنیا کو علامتوں کا جنگل قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک فطرت کی نقل فن نہیں ہے بلکہ فن کا مقصد تو مثالی حسن کو قریب تر لانا ہے۔ اس کے یہاں تخلیق حسن ایک وسیلہ ہے حسنِ مطلق کو پانے کا۔

بودلیر کے ان تصورات نے Pre-Raphaelites Brotherhood اور بالخصوص سوین برن پر گہرا اثر قایم کیا۔ سوین برن نے اپنی نظموں میں حسن سے متعلق ان حسّی اور مشتبہ جذبات کا اظہار کیا جو عام اخلاقیات کے منافی سمجھے جاتے تھے 1866 Poems and Ballads نامی مجموعے میں بیشتر نظموں کے موضوعات اس زمانے کی اخلاقیات کے منافی تھے۔ اس باعث سوین برن کو بڑی سخت مذمّت و ملامت کا سامنا کرنا پڑا۔ ان نظموں پر اتنی لے دے مچی کہ سوین برن نے اپنی دفاع میں Notes on Poems and Reviews نام سے ایک پمفلٹ شائع کیا۔ جس کا انداز جدلی اور مناظراتی تھا۔ اپنے پمفلٹ کے آخری صفحے میں اس نے انگریزی ادب کی تاریخ میں پہلی مرتبہ فن کی آزادی کا مدلّل دعویٰ پیش کیا اور ادب میں اخلاقیات کی مداخلت کو ناروا ٹھہرایا۔ اپنے دعوے کے حق میں وہ ولیم بلیک کی شاعری کی مثال پیش کرتا ہے۔ تھیو فائل گوتیے اور بودلیر (جس سے وہ بے حد متاثر تھا)

کو قرار دیتا ہے اور یہ بھی بتاتا ہے کہ کسی فن پارے میں اخلاقی عنصر کا پایا جانا محض ایک اتفاقی امر ہوتا ہے۔

گوتیے، پو اور بودلیر کے تصورات نے انیسویں صدی کے ربع آخر میں والٹر پیٹر 1839-1894 اور آسکر وائلڈ کے ہاتھوں ایک تحریک کی شکل اختیار کرلی۔ والٹر پیٹر نے یہ تصور قایم کیا کہ فن زندگی کی نقل پیش نہیں کرتا بلکہ زندگی خود فن کی نقل کرتی ہے۔ فن کار محض تاثر پیش کرتا ہے۔ اس کے نزدیک ادبی تجربہ مستقل اور مقصود بالذات ہوتا ہے۔ پیٹر اپنے قاریوں کو جمالیاتی رفاقت میں زندگی بسر کرنے کا مشورہ دیتا اور حبِ فن برائے تحفظِ فن پر اصرار کرتا ہے لیکن اس کی جمالیاتیت، وحشی لذتیت سے کوسوں دور ہے اسے دانشورانہ متشدد جمالیت کا نام دیا جا سکتا ہے۔ جو اخلاقی درس کی مخالف مگر فن کے اخلاقی اثر کی مؤید ہے۔ 1866 Style میں اس کا زور اس امر پر ہے کہ

> عظیم فن لازمی طور پر ہم میں ایک دوسرے کے لیے ہمدردی کے جذبات پیدا کرتا ہے

وہ لفظوں کی اسرار انگیز قوت کا قائل ہے۔ شاعر جب اس قوت کو کام میں لاتا ہے تو اس کا تجربہ قاری کو اپنا تجربہ معلوم ہوتا ہے۔ وہ شاعرانہ تجربے کے اظہار میں اس فنّی عضویاتی وحدت پر زور دیتا ہے جس کی مثال فلابیر نے پیش کی تھی فلابیر ادبی اسلوب کا شہید تھا۔ اس کی نظر میں موضوع کیسا بھی ہو، اسلوب کا اعلیٰ ہونا ضروری ہے۔

> آسکر وائلڈ نے حسن کو علامتوں کی علامت کا نام دیا اور یہ کہ حسن انکشاف تو بہت کچھ کرتا ہے لیکن اظہار کچھ نہیں کرتا۔ فن بہ حیثیت مجموعی بے کار ہے۔ کیوں کہ جذبہ برائے تحفظِ جذبہ ہی فن کا مقصد ہے اور جذبہ برائے تحفظِ عمل، زندگی کا مقصد۔ فن نہ تو انسانی ضرورتوں کی تکمیل کرتا ہے، نہ ہی کارآمد ہے۔ نہ وہ عامۂ الناس کے لیے ہوتا ہے، نہ اس کے ذریعے کسی عہد کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔

آسکر وائلڈ موضوع کے برتاؤ میں علاحدگی کی ایک حد بھی قایم کرتا ہے۔ اگرچہ اس کے یہاں مواد اور ہیئت کی یگانگت پر زور ہے تاہم وہ ایک جگہ لکھتا ہے۔

> ہیئت ہی سب کچھ ہے ۔ ہیئت ہی زندگی کا اسرار ہے ۔ ہیئت کی بندگی قبول کرنے کے بعد پھر فن کا کوئی ایسا راز نہیں رہ جاتا جو تم پر منکشف نہ ہو ۔

دراصل آسکر وائلڈ کے یہاں ہیئت کا تصور صناعی سے مماثل ہے ۔ اُسے فطرت میں اس صناعی کا فقدان نظر آتا ہے ۔ اس لیے اس کی اقلیم میں فطرت مثالی حسن کا درجہ نہیں رکھتی ۔ وہ ان مصوروں کو پسندیدگی کی نگاہ سے نہیں دیکھتا جن کا فن نقالی پر استوار ہے ۔ آسکر وائلڈ کے عہد میں تکنیکی ترقی اپنے عروج پر تھی ۔ بصری فن کو فوٹوگرافی کے چیلنج کا سامنا تھا ۔ اسی کے ردِ عمل کے طور پر ۔

> موسیقی ، جو کہ ایک انتہائی غیر مادی فن ہے ، بحیثیت ایک خالص ہیئت کے فن کا منتہا ہو گئی ۔ ماضی میں شوپن ہاور یہ تصور پیش کر چکا تھا کہ موسیقی میں ضم ہو جانا ہی تمام فنون کا مدعا ہے ۔ بعد ازاں نطشے نے المیے کو موسیقی کی روح کا زائیدہ بتایا ۔ بودلیئر نے اپنی شاعری کو موسیقی میں حل کرنے کی سعی کی ۔ پال ورلین 1844-1906 جیسے لفظوں کی موسیقی کو گرفتار کرنے کے درپے رہا ۔ پیٹر نے یہ تصور قائم کیا کہ تمام فنون کی انتہا موسیقی ہے ۔

انیسویں صدی کے ربع آخر میں یہ تحریک اپنے عروج پر تھی لیکن اسی زمانے میں خالص ہیئت پرستی کے رجحان نے کم تر تخلیقی صلاحیت کے مالک فنکاروں کو اپنا اسیر بنا لیا تھا ۔ اخلاقی اقدار سے رشتے کمزور ہونے لگے تھے ۔ حسن مطلق کی جگہ جسمانی حسن نے لے لی تھی ۔ جمالیاتی تحریک بہ نام فن برائے تحفظِ فن کے عروج کے زمانے ہی میں اس پر لعن طعن بھی کی گئی اور اسے طنز و تضحیک کا نشانہ بھی بنایا گیا ۔ ادب و فن ہی میں نہیں جمالیتیین کا غیر محتاط رویہ ان کی روزمرہ کی زندگی میں بھی کام کر رہا تھا ان کی زرق برق پوشاکیں ، ان کی تڑک بھڑک ، ان کا دکھاوا ، ان کے ٹھاٹھ ، سنجیدہ طبقات کے لیے مذاق کا موضوع بن گئے تھے ۔ ٹینی سن خود ان کا زبردست نکتہ چیں تھا ۔ گلبرٹ اور سلیوان نے اپنے ایک غنائی ڈرامے کے ذریعے اس تحریک اور اس تحریک کے ہم نواؤں کی نمائش پرستی اور کھوکھلے پن پر تیکھے وار کیے ۔

> جمالیتیین پر یہ بھی الزام تھا ۔ کہ ان کی زبان ذاتی اور مخصوص ہوتی ہے اسی لیے ان کے یہاں ابہام پایا جاتا ہے ۔ مثلاً جان جوویٹ جو کہ زبان کے سماجی عمل کا قائل تھا براؤننگ اور روزیٹی کی زبان کو نامعقول ، ٹوٹی پھوٹی اور دور ازکار خیالات سے معمور بتاتا ہے ۔ یہی نہیں بلکہ وہ اُسے ایسی زبان سے مماثل قرار دیتا ہے جو یونان کی بعض مردہ زبانوں کی روایتی شاعری میں ہی نمایاں طور پر موجود تھی ۔

اکثر نقادوں نے ابری بیرڈسلی کی بنائی ہوئی تصاویر کو غیر اخلاقی اور مخرب اخلاق ثابت کیا ہے اسی زمانے میں امکاٹ کی عدالت نے ان تصویروں کو فحش قرار دیتے ہوئے ابری بیرڈسلی کی سخت لفظوں میں مذمت بھی کی تھی ۔

دیکھیے :

aesthetic attitude aesthetics Pernassians
Pre-Raphaelites

سیاق

1. William Gaunt , The Aesthetic Adventure (1945)
2. Monroe C. Beardsley , Aesthetics; Problems in the Philosophy of Criticism (1958)
3. Edward Bullough , Aesthetics : Lectures and Essays (1957)
4. John Dewey , Art as Experience (1958)
5. E.F. Carritt, The Theory of Beauty (1962)
6. R.G. Collingwood, Principles of Art (1945)

AESTHETICS:

جمالیات
حسن شناسی، جمال شناسی،
مطالعہ حسن۔
فنون لطیفہ کا علم۔
نظریہ ادراک و تاثریت۔
اشیا کو محسوس کرنے اور دیکھنے کا ایک طرز۔

یونانی لفظ aisthetikos سے مشتق، بمعنی حسی ادراک، جمالیاتی ادراک جو مرتب ہے جمالیاتی انبساط و تحسین سے۔ aesthete کے معنی ادراک کرنے والے یعنی حسن پرست اور حسن شناس کے ہیں۔ صلاحیت حسن کی معطلی کو anaesthesia کہتے ہیں۔ aesthesia کے معنی صلاحیت حسن کی بحالی کے ہیں، جسے احساس کی ایک عمومی صلاحیت اور عمل سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ برخلاف اس کے kinesis کے معنی صلاحیت تحریک کے ہیں۔

وہ فلسفہ یا سائنس جس کا تعلق حسن سے ہے اور جو ان اصولوں اور نظریوں کی تعیین کرتی ہے جو فنی کارناموں میں مضمر اور ان سے ماخوذ ہیں۔ اس کی دو شقیں ہیں: داخلی اور معروضی

ثانی الذکر شق یعنی معروضی کے تحت فن اور فطرت کے رشتے، مختلف فنون کی درجہ بندی اور ان کی تعریف، اور حدود وغیرہ جیسے امور کو موضوع بحث بنایا جاتا ہے۔ جب کہ داخلی شق کا تعلق نفسیات سے ہے اس کے تحت ذوق جمالیاتی محاکمے کے مصدر اور ماہیت کے تعین کی سعی کی جاتی ہے۔

1: اپنے وسیع معنوں میں متعلق بہ حسن، مطالعہ حسن، فلسفہ حسن، فنون لطیفہ کا فلسفہ، حسی اور جمالیاتی تجربے اور تخلیق حسن پر زور دینے والا نظریہ، احساس و ادراک سے بحث کرنے والا علم۔ عام خصوصیات کے بجائے صرف ان حیثیتوں اور خصوصیات کا مطالعہ جو فن، فطرت اور حسن کی تحسین سے متعلق ہیں۔ اس طور پر جمالیات: فنی معروضات کی نوعیت، خارجی دنیا سے اس کے رشتوں، اس کے ابلاغ کے عمل پر روایت کے اثرات، کسی ادبی یا فنی شہ پارے سے معاملت کے دوران قاری کے ذہن پر مرتب ہونے والے ارتسامات اور فن کے ان بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہے جو کہ ہیئت اور حسی خصوصیات کے لحاظ سے خوب صورت ہیں۔

فن اور فطرت کے مطالعے کی دو قسمیں ہیں: فلسفیانہ اور نفسیاتی۔ فلسفیانہ مطالعے کی بنیاد استخراجی استدلال پر استوار ہے۔ اسی نہج پر فن اور حسن کی نوعیت کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس امر پر بھی غور کیا جاتا ہے کہ صداقت اور خیر سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ نفسیاتی مطالعے کی روشنی میں فن کار کے تخلیقی عمل اور قاری یا سامع کی فہم پر بحث کی جاتی ہے۔ جب ہم خوب صورت یا حسن کا لفظ زبان سے ادا کرتے ہیں تو ہمارا اشارہ کسی شے اور اس کی خصوصیت کی طرف ہوتا ہے۔ جب کہ جمالیت حسن سے حاصل ہونے والا وہ تجربہ ہے جو اس کے توسط سے موصول ہوتا ہے۔ اس طرح جمالیت کے معنی میں تجربے کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور حسن کے رشتے کی حیثیت مرکزی ہوتی ہے۔

2: جمالیات کے سلسلے میں اکثر مکاتب فکر اسے مثالی دنیا سے الگ نہیں قرار دیتے۔ افلاطون کی مثالیت، فلاطینوس کے خدا، ہیگل کی قطعی مثالیت وغیرہ کی روشنی میں بھی جمالیات آفاقی روحانی مخلوق کا ایک مظہر یا خاصہ ہے۔ اس گروہ میں حسن کی معروضیت کو مثالی حسن کے حوالے سے تسلیم کیا جاتا اور حسن کی مادی حقیقت سے صرف نظر کیا جاتا ہے۔ یا پھر وہ گروہ ہے جو حسن کو محض شعور کی تخلیق قرار دیتا ہے۔ ان معنوں میں بھی حسن کی معروضیت کو رد کرکے حسن کو موضوعی عمل کی تخلیق کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ بھی مثالی اور عینی ہے۔ ایک گروہ وہ ہے جو حسن کو اشیا کی چند مخصوص صفات کا حامل قرار دیتا ہے۔ مثلاً توازن، تناسب اور آہنگ وغیرہ خصوصیات، فن کی صفات ہیں لیکن یہاں بھی حسن ایک ایسی صفت

ہے جو اشیا میں مضمر ہے لیکن بنی نوع انسان کے رشتے سے کچھ بھی آزاد ہے۔ تصور نقش، اسپنوزا، لیسنگ، ڈڈورٹ اور چرنی شیوسکی وغیرہ کے تصورات میں یہی خیال مضمر ہے۔

قدیم میں ڈیموکریٹس، ارسطو، اپی کیورس، اور لکریٹیس کا تصور حسن مادی اور معروضی تھا۔ ان فلسفیوں کے یہاں حسن، مادی خصائص سے مملو، اور بشری پس منظر کا حامل ہے عہد وسطیٰ میں ستریت غالب آجاتی ہے بعد ازاں ایک بار پھر بشریت اور حقیقت پسند مفکرین کے ذریعے حسن کا مادی تصور نشاۃ الثانیہ کی پہچان بن جاتا ہے۔

3: یہ نظریہ کہ حسن کے اصول بنیادی حیثیت رکھتے ہیں، اور دیگر خیر و صداقت کے اصول اسی سے مشتق ہیں۔

4: بعض علماء کے نزدیک جمالیات، فلسفۂ حیات اور فلسفۂ فن پر مشتمل، شعبہ علم ہے، وہ ادبی نمود بھی ہے اور سماجی نمود بھی۔

5: جمالیات کا تعلق فنون سے ہے مگر بعض علماء کے خیال کے مطابق یہ علم کے مختلف شعبوں بلکہ کل زندگی پر حاوی ہے مثال کے طور پر "ریاضی سے لے کر گرہستی کے کاموں تک کئی اعمال میں جمالیاتی پہلو مضمر ہوتا ہے" اور یہ دعویٰ بھی کیا جاسکتا ہے کہ ہر چیز کی اپنی ایک جمالیاتی جہت اور قدر ہوتی ہے موجودہ دور میں جمالیات ایک خاص منظہر کا تجربی اور جدلیاتی مطالعہ کرتی ہے اب وہ محض حسن کے معنی، حسن کی سائنس، ترفع اور دیگر درجات، ان کی معروضی و موضوعی نوعیت، حظ اور اخلاقی نیکی، فن کے مقصد اور جمالیاتی قدر کی نوعیت وغیرہ کے تجریدی مطالعے کی روایت ہی کو مخصوص نہیں ہے۔ یوری بوریف کے نزدیک جمالیات کا دائرہ بے حد وسیع ہے بقول اس کے

> ایک مصور ہی کو جمالیات کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ ایک خیاط، ایک انجینیر اور ایک بڑھئی کے لئے بھی دنیا کی تفہیم کا ایک بہتر راستہ جمالیاتی قوانین سے ہو کر جاتا ہے۔ جمالیات کسی بھی کام میں، روزمرہ کی زندگی میں اور معاشرہ کے شعور میں مضمر ہوتی ہے۔ جس کے ذریعے تخلیقی توانائی کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔

6: ایک قبیح شے بھی حسن آفریں ہو سکتی ہے اور احساس میں حرکت پیدا کر سکتی ہے۔ بیئتی ناہمگی اور قباحت کا اپنا ایک قاعدۂ حسن ہے، جسے جدید جمالیات اپنے مطالعے سے منقطع نہیں کرتی۔ یہ مکتب فکر جمالیات کو غیر محدود جمالیت unbound aesthetic سے موسوم کرتا ہے غیر محدود جمالیت کی تین شاخیں ہیں۔

(i) حسن کی جمالیت : aesthetic of the beautiful

(ii) متانت کی جمالیت : aesthetic of indifference

(iii) قبح کی جمالیت : aesthetic of the ugliness

موجودہ جمالیات شاعری اور دیگر فنون کے حسی تجربات کو واقعی اور عملی گردانتی ہے نیز تحسین اور کریہہ ہر دو حسی تجربے کو ان کے حقیقی پس منظر میں دیکھنے پر اصرار کرتی ہے۔ غیر محدود جمالیت کی بنیاد انیسویں صدی کے نصف دہوں میں اس وقت رکھی جاچکی تھی جب ڈارون کی تحقیقات کے بعد دنیا اپنے آپ کو اوہام آفریں عقائد کے کُرتے سے نکل کر حقیقت کی تلخ، درشت اور چکا چوند کرنے والی فضا سے معمور منطقے میں پاتی ہے۔ اس ضمن میں کو سچین هرمن ویشے (1801-1806) جے کارل۔ ایف روزین کا کوانٹز (1805-1879) اور ایم کیریر (1817-1895) کے نتائج فکر کا درجہ اہم ہے ان کے بعد شیسلر، هارٹ مان، اور لسٹوبل نے زیادہ نمایاں طور پر حسن کے ساتھ ساتھ قبح کی انفرادیت اور آزادی کو منوانے کی کوشش کی۔

ویشے کے نزدیک حسن موضوعی بھی ہے، معروضی بھی نیز آفاقی بھی۔ چونکہ وہ آفاقی بھی ہے اس لئے اس کی حدود بے حد وسیع ہیں اس وسعت میں قبح بھی شامل ہے هارٹ مان (1842-1906) واضح طور پر یہ تسلیم کرتا ہے کہ حسن خواہ وہ فطرت ہی سے تعلق رکھتا ہو، قبح کے عنصر سے خالی نہیں ہوتا۔ حسن جس قدر اعلیٰ ہوتا جاتا ہے اسی قدر وہ قبح کے نزدیک ہوتا جاتا ہے۔

انیسویں صدی کے آخری عشروں میں فطرت پسندوں اور حقیقت پسندوں نے قبح کو ایک بشری حقیقت کے طور پر اخذ کیا ہے، ان کے نزدیک قباحت جس میں ہر نوع کی درشتی، کراہت اور خامی شامل ہے انسانی شخصیت

اور فطرت کا لاینفک جزو ہے، فطرت مکمل ہے نہ فن ۔ فن کے منبع نفس ۔ حقیقت ہوتی ہے جو ذہن سے باہر علاحدہ ایک وجود رکھتی ہے اور تبدیلی جس کا خاصہ ہے۔

کروچے کے نظریہ جمال میں قبح، اظہار میں ناکامی کا نتیجہ ہے۔ حسن نام ہے وحدت کا اور قبح انتشار کا۔ حسن کے محاسن میں مقدار کا فرق نہیں ہوتا۔ کروچے کے نزدیک حسن یعنی اکمل۔ قبح میں کم یا زیادہ قباحت ممکن ہے مگر حسن میں نہیں۔

7: فلسفے کے تابع ہونے کے باوجود جمالیات کی اب ایک مستقل علم کی حیثیت تسلیم کر لی گئی ہے۔ اس علم کے تحت فن کے متعلقات و مظاہر کی فلسفیانہ تشریح، توضیح اور تعبیر پیش کی جاتی ہے۔

جمالیات نے خود کو حسن کے گرد سے زیادہ فن کے گرد محدود کر رکھا ہے۔ فن یعنی ہر فن نہیں بلکہ فن میں مضمر حسن، اس کا مقصد اس پورے آفاقی رشتے کے نظام میں فن کے مرتبہ کا تعین کرنا ہے (ھیگل)۔ باوجود اس کے علم الجمالیات کی بیشتر اصطلاحات فلسفے ہی کی مرہون ہیں۔

8: یہ سوال بھی بار بار اٹھتا ہے کہ جمالیات کو تحلیل نفسی سے کیا تعلق ہے۔ (جیسا کہ چارلس ماراں اور دیگر علما کے نزدیک جمالیات نفسیات ہی کی ایک شاخ ہے)۔ جدید نفسیات نے حسّی عمل کی خصوصیات اور ذہانت کو مسلّم گردانا ہے۔ جب کہ یہ عمل منطق کے نزدیک مبہم اور مغالطہ آمیز ہے۔ نفسیات حسّی علم کو تسلیم کرتی ہے جب کہ منطق کا سارا زور معلوم پر ہے۔

بعض علمار کا خیال ہے کہ جمالیاتی طرز استدلال، جس کی بنیاد بصیرت insight پر ہوتی ہے۔ سائنس کے مقابلے میں تحلیل نفسی کے زیادہ نزدیک ہے۔ پروفیسر کارل پاپر نے بصیرت insight کو اپنے قریب تر مفہوم میں سائنسی قیاس سے مماثل ٹھہرایا ہے۔ لیکن سائنس جس طور پر مفروضات کی معیت میں اپنی جستجو کا آغاز کرتی ہے۔ پاپر کے لفظوں میں جمالیات کی حدود میں اس قسم کی معروضیت ایک دور از کار بات ہوگی۔ جب کہ جان کیسی سائنسی معروضیاتی عمل اور جمالیات کے اس تشریحی عمل کے مابین کوئی واضح حدِ فاصل محسوس نہیں کرتا جو خود انتہائی دیدہ ریزی اور ریاضت کا نتیجہ ہوتا ہے۔

جب ایک قاری کسی فنی تخلیق میں مضمر مخصوص الفاظ کے خوشوں، علامتوں اور دھندلکوں کی اصل تعبیروں تک نہیں پہنچ پاتا یا دوسرے لفظوں میں تخلیق کی ترسیل میں اسے کوئی دقت پیش آتی ہے تو ایک نقادِ فن اس شہ پارے کی اس طور پر تشریح کرتا ہے کہ قاری اس تخلیق کے احساس سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کر لیتا ہے اور اس کا مسئلہ حل ہو جاتا ہے۔ جب ایک محلّلِ نفس کا کسی نفسیاتی مریض سے سابقہ پڑتا ہے تو وہ اس کے کردار و میلانات کا مطالعہ کر کے، اس کے حافظے کو حرکت میں لا کر، نیز اس کے خوابوں کی روشنی میں مرض کی اصل نفسی وجوہات تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ اس طرح محلّلِ نفس کی تشریحات مریض کے مسئلے کا حل کر دیتی ہیں اور وہ آہستہ آہستہ صحت یاب ہونے لگتا ہے۔ ماہر نفسیات بہت سے مریضوں کا مطالعہ کرنے کے بعد امراض کی تفہیم و تعبیر کے لئے چند کلیدی تصورات کی تشکیل کرتا اور پھر ان کا اطلاق فرداً فرداً دوسرے مریضوں پر کرتا ہے۔ اسی طرح نقادِ فن بھی چند کلیدی تصورات کی تشکیل ہی نہیں کرتا بلکہ معالجاتی نہج پر تفہیم فن کے سلسلے میں انہیں بروئے کار بھی لاتا ہے۔ دونوں ہی تشریحات کے ذریعے اپنے مریضوں کو کئی انجانی اور نامعلوم حقائق سے روشناس کراتے ہیں۔ ان حقائق کی روشنی میں نفسیاتی مریض اپنی زندگی کا ایک نئے طریقے سے جائزہ لیتا ہے اور فن کے قاری پر فن کی نئی جہت واضح ہو جاتی ہے۔ دونوں اعمال میں دریافت کا پہلو مضمر ہے۔ وہ مکتب فکر جو تحسین، تخیل، حسّی تجربے، جذبے اور محاکمے کو مخصوص تھا جس میں وہ سے جمالیات، جمالیاتی نفسیات اور فن کی نفسیات سے موسوم کرتی ہے۔ ان میں بعض وہ ہیں جو شماریاتی statistical اور تجربہ گاہی نفسیات داں ہیں اور جو قطعی میزان کی تلاش میں لگے رہتے ہیں۔ اسے "تجرباتی" جمالیات کا نام دیا گیا ہے۔ اس مکتب فکر کی بنیاد فیشنر نے 1876 میں رکھی تھی تاہم فن کا صحیح خاکہ تجربہ گاہی نہج پر ممکن نہیں ہے اسی لیے بعض علمار جمالیات کو سائنس کا نام دینے سے گریز کرتے ہیں۔

فن کی بافت اور احساس کی ترکیب کا عمل اس قدر نازک اور باریک ہوتا ہے کہ اس کی اصل انتہاؤں تک خارجی آلات کی رسائی قریب قریب

ناممکن ہے ۔

۶۔ اگرچہ جمالیات اب فلسفے کی شاخ نہیں ہے ۔ اس کا ایک علاحدہ شعبہ قائم ہو چکا ہے ۔ لیکن یہ سوال ہنوز بحث طلب ہے کہ اسے سائنس کہنا درست ہے یا نہیں ۔ بام گارٹن نے اسے حسی علم سے تعبیر کیا تھا نیز یہ کہ فن کے ذریعہ دنیا کے حسی ادراک کا تجزیہ اس کی حدود میں ہے ۔ کانٹ بھی جمالیات کو حسی علم کی سائنس ضرور کہتا ہے ۔ لیکن وہ بام گارٹن کے اثرات قبول کرنے کے باوجود خود اس کے معنی کو مکمل طور پر تسلیم نہیں کرتا ۔ کانٹ کے نزدیک یہ ممکن ہی نہیں کہ حسن کی کوئی مخصوص سائنس بھی ہو سکتی ہے ۔ بوالو جمالیات کو سائنس ہی قرار دیتا ہے کہ جو فلسفے اور سیاسیات سے اصول و معیار اخذ کر کے فن کار کو ان کے مطابق عمل کرنے کی تلقین کرتا ہے ۔

اس بات کی برابر کوششیں جاری ہیں کہ فن کی تفہیم و محاکمے کے ضمن میں وجدانی ، داخلی یا شخصی طریق کار کے بجائے معروضی اور منطقی طریق کار سے کام لینا چاہیے ۔ تجزیے کا یہ طور سائنسی ضبط کا متقاضی ہے ۔ فرانسیسی ماہر ریاضیات ہنری پائن کیر کا یہ اصرار کم توجہ طلب نہیں کہ ریاضیاتی دماغ کی صلاحیت تمیزہ کا سراغ منطق سے نہیں بلکہ جمالیات سے ممکن ہے ۔

اپنی ہر صورت میں جمالیات کا معاملہ حسن ، ادراک اور ادراک حسن ، فن و فن کارانہ قدر اور ذوق سے ہے ۔ فن حسن کی تخلیق کرتا ہے اس لئے فن کی نوعیت اور انسانی تجربے میں اس کے مقام کے تعین کا مسئلہ جمالیات کا مسئلہ ہے ۔ منطق ، صداقت جوئی کے دانش ورانہ عمل کا نام ہے ۔ صداقت کی جستجو اور تحصیل ہی اس کا اولین و آخر مقصد ہے ۔ اس کے برعکس حسی علم کی تکمیل یا حسی علم کا مقصد حسن سے عبارت ہے ۔ اس لئے حسن جمالیات کے دائرے کی چیز ہے ۔

حسن یا فن کیا ہے ؟ موسیقی ، رقص ، تصویر ، ڈراما یا عورت میں حسن ہے یا وہ محض داخلی اور ذہنی اشیا ہیں یا وہ کیفیت حسن ہے جو ان اشیا کے ادراک سے حاصل ہوتا ہے ۔ حسن کا زندگی میں کیا مقام ہے ؟ خیر ، صداقت ، قوت ، مسرت اور افادہ جیسی قدروں

سے اسے کیا سروکار ہے ؟ فن ، فن کار میں پایا جاتا ہے یا تخلیق فن میں ؟ کسی فن پارے میں حسن کس طرح تشکیل پاتا ہے ؟ اس کے وسائل اور اصول کیا ہیں ؟ حسن اور فن کے محاکمے کی کسوٹی کیا ہے ؟ یہ اور اس نوع کے بے شمار سوالات جمالیات کے دائرے میں آتے ہیں ۔

جمالیات کے ابتدائی نقوش یونان میں ملتے ہیں ، لیکن اصولی طور پر اٹھارہویں صدی میں جرمن مفکرین نے اس کے مطالعے کی باقاعدہ داغ بیل ڈالی اور جو انتہائی قلیل عرصے میں ایک مرغوب کن موضوع بن گیا ۔

عہد قدیم میں اسطور سازی کا عمل بہ ذات خود انسانی حسیت کے ایک اہم موڑ کی نشان دہی کرتا ہے اسطور نے حسن کا ایک ایسا تصور عطا کیا تھا جس میں جلال و جمال کی اقدار مشترک تھیں ۔ فلسفۂ قدیم کا بھی ایک اہم ترین موضوع حسن ہی تھا ۔ اس کے نزدیک کائنات اپنی ترکیب میں نظم ، ضبط ، توازن اور تناسب کی حامل ہے ۔ وہ کثرت میں وحدت کے اصول کا قائل تھا ۔ حسن اس کے نزدیک خیر سے منقطع نہیں تھا بلکہ خیر کی تصدیق ہی صداقت تھی جس کا دوسرا نام حسن تھا ۔ حسن کے علاوہ عقل پر اس کا ایمان کامل تھا اور عقل کو وہ ایسی قوت سمجھتا تھا جو کائنات کی اسرار کشف اور معرفت کا سرچشمہ ہے ۔ فطرت حسن مطلق کی مظہر اور فطرت کا حسن جو کہ محض ظل الہٰی ہے انسانی اور تغیر پذیر ہے ۔ علی الرغم اس کے الوہی حسن لافانی ہوتا ہے ۔

سقراط کے نزدیک حسن ، ذات خداوندی کا مظہر ، قائم بالذات ، خیر اور حیات انسانی کی اصل غایت ہے ۔ حسن حقیقت ہے اور فطرت اس کی اکمل ترین مظہر ، فن محض مرئی کی نقل ۔ مگر فن کو اس نے افادیت بخش قرار دے کر جزوی طور پر حقیقت پسند نقطہ نظر کی بنیاد ضرور رکھ دی تھی ۔ افلاطون ، اس عالم مجازی کی تمام اشیا کو فانی اور ان تصورات یا امثال کی نقل یا عکس قرار دیتا ہے ، جو لافانی اور حقیقی ہیں ۔ اس طرح عالم صوری کا حسن بھی فانی ہے جب کہ حسن ہر عیب سے منزہ ہے ، ازلی و ابدی ہے ، مبدۂ خیر و مسرت ہے ۔ فن چوں کہ نقل ہی نہیں بلکہ نقل کی نقل ہے اس لئے وہ مخرب اخلاق ،

باطل اور گمراہ کن ہے ، دانائی سے خارج ، صداقت سے بعید ، متانت و اعلیٰ
مناصب سے عاری ۔ افلاطون کا نظریۂ حسن تشبیہی ہے اور نظریۂ فن اخلاقیات
کی بنیاد پر استوار ۔ اپنے ان تصورات میں وہ معلم اور مصلح نظر آتا ہے ۔ ارسطو
(384 تا 322 ق م) اگرچہ نظم و ضبط، تناسب، قطعیت اور تعین کو حسن کے لازمی
اجزا خیال کرتا ہے ۔ مگر فنون لطیفہ سے قبح کو خارج نہیں کرتا ، اس کے نزدیک
مضحک شے طربیہ کا موضوع ہوتی ہے اس لیے قبح بھی حسین شے کی ایک صفت
ہے ۔ اسی طرح حسن اور خیر دونوں اپنی اصل میں ایک ہیں ۔ خیر باطنی عمل سے وابستہ
ہے جب کہ حسن ساکن ہے جس کے مشاہدے سے عقل حظ حاصل کرتی ہے اور یہ
حظ بے لوث اور درجے میں حسیاتی حظ سے اعلیٰ ہے ۔ ارسطو فن میں نقالی کو
افضل درجہ تفویض کرتا ہے ۔ کیوں کہ نقالی کی صلاحیت خدا کی ودیعت کردہ بہترین
نعمتوں میں سے ایک ہے ۔ فن کار تخیل کی وساطت سے فطرت کی خامیوں کو دور
کر کے فطرت اور اعمال انسانی کی بدرجۂ کمال ترجمانی کرتا ہے ۔ یہ عمل نقل محض نہیں
مکرر کا عمل ہے ۔ فن چوں کہ الفاظ کو بروئے کار لاتا ہے اس لیے اس کے
طریقۂ ادائیگی کی اپنی انفرادیت ہے ۔ ارسطو کے تصور کے مطابق شاعری تخیل کی
تخلیقی قوتوں سے فائدہ اٹھا کر امکانات پر کمند ڈالتی ہے جب کہ تاریخ کا موضوع محض
گذشت و سرگذشت ہے ۔ اس کے نزدیک وہ عدم امکان جو قابل اعتبار ہے اس
امکان کے مقابلے میں مرجح ہے جو ناقابل اعتبار ہے ۔ ارسطو کی ایک اہم عطا
ترکیب ؛ catharsis کا وہ تصور ہے جس کی رو سے المیہ رحم اور خوف کے
جذبات کو برانگیخت کر کے ان کا تنقیہ و اخراج کر دیتا ہے ۔ اس طرح ناظر و سامع
کی اصلاح نفس اور بعض کے نزدیک اخلاقی اصلاح ہو جاتی ہے ۔

اپیقورس (341 تا 270 ق م) کے نزدیک روح جسم ہی کی طرح مادی
ہے اور ہمہ تن حس ہے اور عقل حس کی ایک لطیف صورت ہے ۔ اسی طرح
انسان کا حسی عمل بھی مادی عمل ہی ہے ۔ احساس کے ذریعے جو انبساط حاصل
ہوتا ہے ۔ وہ جسمانی لذت اندوزی کے برخلاف روحانی ہے اسی کو وہ خیر اعلیٰ کا
نام دیتا ہے ۔ اگر حسن اور خیر انسانی مسرت میں اضافہ کرنے کے اہل نہیں ہیں
تو انھیں خیرباد کہہ دینا چاہیے ۔ فنون لطیفہ کا کام بھی تخلیق حسن ہے مگر ایک

مثالی فن ہی عقل اور روح کو مسرت بہم پہنچا سکتا ہے ۔ اپیقورس کی طرح
رواقیوں ؛ Stoics نے بھی فنون لطیفہ کو زیادہ اہمیت نہیں دی ان کی نظر
میں عقل ہر شعبے میں رہنما ہے اور انسانی تخیل اور جذبات کی حیثیت عقل کی نسبت
ادنیٰ ہے ۔ حسن اور فطرت مسرت بخش بھی ہوتے ہیں ۔ فلاطینوس جو کہ اشراقیت
Platonism کا اہم مؤید تھا ۔ فطرت اور کائنات کو حسن مطلق کا جزوی مظہر خیال کرتا
ہے ۔ لیکن انھیں ادنیٰ نہیں گردانتا بلکہ جس طرح خدا کے تخلیق کردہ مظاہرات و
موجودات کی تعظیم ہم سب پر واجب ہے اسی طرح فنون لطیفہ بھی عقل اور تخیل کے
ذریعے اشیا کی حسن افروز نقالی ہیں اور ایک طور پر احترام کے مستحق ہیں ۔ چوتھی
صدی عیسوی سے ، تیرھویں صدی عیسوی تک کے طویل عرصے میں سینٹ اگسٹن
430-353 اور تھامس اکویناس 1274-1227 کے جمالیاتی تصورات
سرّی اور الوہی حسن سے مملو ہیں ۔ دونوں مفکرین پر یونانی فلسفے کے علاوہ مذہب
اور تصوف کا گہرا رنگ چڑھا ہوا تھا ۔ دونوں ہی وحدت الوجود کے قائل ہیں البتہ
اگسٹن کے نزدیک قبح ، حسن کا ایک جزو لازم ہے ۔ جب کہ اکویناس حسن
میں تنوع نہیں دیکھتا ، بلکہ اسے موزونیت و تناسب کا پیکر خیال کرتا ہے ۔ جس کا
منبع خدا ہے ۔ وہ معروضی بھی ہو سکتا ہے اور موضوعی بھی اور اپنی ہر دو صورت
میں ادراک اس سے محظوظ ہوتا ہے ۔ ٹرٹولین اور اکویناس کے نزدیک جمالیات
کا مقصد فن کے ذریعے خدا کی پیروی و سپردگی ہے ۔ سترھویں صدی میں
اسپنوزا (1677-1632) حسن کی معروضیت ہی سے انکار نہیں کرتا بلکہ
حسن اور قبح دونوں کو انسانی تخیل کی کرشمہ سازی قرار دیتا ہے شیفٹسبری
(1713-1671) کے نزدیک حسن کا منبع ذات خداوندی ہے ۔ جو انسان کی رسائی
باہر ہے ۔ وہ ظاہر بھی ہے مخفی بھی ۔ انسان کی تخلیقی قوت فن کو حسین بنا دیتی ہے
جسے شیفٹسبری عارضی کہتا ہے ۔ اس کے تصور کے مطابق حسن خیر اور صداقت
اپنی اصل میں ایک ہی ہیں ۔

وکو (1744-1668) کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ تخیل کی
تخلیقی قوت کی اہمیت کا احساس دلاتا ہے ۔ اور تخیل ہی کو فن کا حسن کہتا
ہے ۔ شاعری اس کے نزدیک جذبے سے سروکار رکھتی ہے اور فلسفہ کا تعلق

استدلال سے ہے۔ افلاطون نے شاعری میں کذب کو اخلاق و معاشرے کے منافی ٹھہرایا تھا۔ جب کہ وکو اسے قدر کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اور اس کی وکالت کرتا ہے۔

بام گارٹن (1714-1762) کا نام جمالیات کے ضمن میں بڑی وقعت کا حامل ہے۔ وہ اپنی کتاب موسوم بہ Aesthetica بابت 1750 میں جمالیات کی اصطلاح کو پہلی بار جدید معنی میں استعمال کرتا ہے۔ اس کے نزدیک جمالیات فلسفے کا ایک علاحدہ اور مستقل شعبہ ہے۔ اسے وہ فنون لطیفہ کے نظریے اور حسین طریقے سے سوچنے کے فن سے بھی موسوم کرتا ہے۔ بام گارٹن نے جمالیات کو حسّی علم کی سائنس سے بھی تعبیر کیا ہے، جو کہ منطق، یعنی فکر صحیح کی سائنس سے درجے میں کم نہیں ہے بلکہ دونوں ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو ہیں اور دونوں ہی علم و صداقت کے ادراک کا ذریعہ ہیں۔ اس کے نزدیک جذبے کا مکمل اظہار ہی حسن ہے اور نامکمل اظہار قبیح کا درجہ رکھتا ہے۔ شعری فن پارہ چونکہ تخیل کی تخلیق ہوتا ہے، اس لئے وہ غیر معین و غیر واضح ہوتا ہے۔ وضاحت عقل کا وظیفہ ہے اور ابہام تخیل کا۔

> شاعری جذباتی تخلیق ہونے کے باعث اپنے اندر جذبات کو متحرک کرنے کی قوت سے مالا مال ہوتی ہے۔ جو تخلیق جتنی جذباتی ہوگی اتنی ہی شاعرانہ ہوگی۔ الفاظ و اصوات جس قدر شاعرانہ ہوں گے نظم اتنی ہی اکمل ہوگی۔ فنی حسن آپ اپنے میں جتنا مکمل ہوگا اتنا ہی وہ فرحت بخش و علم افروز ہوگا۔

فطرت، بام گارٹن کے نزدیک مکمل و مثالی ہے۔ فن نام ہے فطرت اور فطری اعمال کی نقل کا۔ شاعری جس قدر فطرت سے دور ہوگی اتنی ہی اس کے حسن اور کمال میں بھی کمی واقع ہوگی۔

بام گارٹن کے خیال کے مطابق استدلال سے ماخوذ صداقت اور مُدرَک بالحواس حُسن کے مابین امتیاز کی ایک روشن لکیر ہے۔ حس، اس کے نزدیک تعقل کی ادنیٰ سطح نہیں ہے۔ بام گارٹن کے اس تصور کو لیدا نان و نکل ہان نے کافی فروغ دیا۔

ایمینوئل کانٹ (1724-1804) کو عقل محض کے محاکمے اور عقل عملی کے محاکمے سے متعلقہ مشکلات کا حل جمالیاتی محاکمے میں نظر آتا ہے۔ عقل اور حس میں رابطے کی کڑی وجدان ہے جو حسن کا احساس کرتا ہے۔ مگر حسن ہمارے اندر کے تناسب کا نتیجہ ہے اور اس کا انبساط بے لوث ہوتا ہے۔ کانٹ کہتا ہے کہ:

> کوئی چیز اگر حسین ہے تو اس کے حسن کا جواز ہمارے پاس نہیں ہوتا۔ وہی چیز دوسروں کے لئے بھی حسین ہوتی ہے کیوں کہ انسانوں میں احساس کی سطح پر اشتراک پایا جاتا ہے۔ اس صورت میں حسن سے حاصل ہونے والی مسرت کا دائرہ وسیع ہو کر آفاقی حدود کو چھو لیتا ہے۔

مقصدیت کی وہ دو اقسام بتاتا ہے: پہلی قسم کی مقصدیت کے تحت راست طور پر حاصل ہونے والی مسرت کا احساس، حسن ہے۔ جسے وہ فوری اور موضوعی کہتا ہے۔ اور جو عملی حاجتوں سے بے نیاز ہوتا ہے۔ دوم ناراست طور پر حاصل ہونے والی مسرت کا احساس، جس میں افادیت سے مملو مقصدیت کام کرتی ہے۔ مسرت کا پہلا تجربہ وہ ہے جس سے ایک فن کار گزرتا ہے اور دوسرے تجربے سے وہ شخص، جس کے لئے معروض میں افادیت کا کوئی پہلو مضمر ہے۔ اسی لئے کانٹ کے نزدیک فن کے قطعی اصول وضع نہیں کیے جا سکتے کیوں کہ نہ تو وہ سائنس ہے اور نہ اکتسابی۔ مفید ہے نہ کار آمد۔ وہ تو بے لوث اور خالص ہوتا ہے۔

مختصراً کانٹ کا اصرار اسی تصور پہ ہے کہ معروض یا شئے علم کا موضوع بننے کے بعد اپنی اصل حیثیت پر قائم نہیں رہتی بلکہ وہ ایک ایسی تبدیل شدہ حیثیت اختیار کر لیتی ہے جس کی اصلیت اور معلوم تجربے میں بڑا فرق ہوتا ہے۔ اس طور پر کانٹ کا تصور سرتاسر داخلی ہے اور اس کے لئے حُسن موجود فی الذہن ہے۔

فریڈرک ہیگل (1770-1831) کی کتاب "جمالیات"، بڑے عالمانہ انداز کی تصنیف ہے۔ اس کتاب میں اس نے فلسفۂ حُسن، فنّی جذبہ اور مختلف فنون کے ارتقا اور درجات کو اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔

حسن کے ضمن میں اس کا خیال ہے idea یا تصور کا حسّی صورت میں

ظہور پانا حسن ہے اور تمام موجودات میں انسان کا حسن سب سے اعلیٰ ہے۔ وہ
ہر چیز میں حسن کا جلوہ دیکھتا ہے۔ اسی لئے فطرت اس کے نزدیک نہ صرف
حسنِ خاص کی حامل ہے بلکہ قوتِ حیات کا منبع بھی ہے۔ باوجود اس کے فطرت
کے مقابلے میں فن خود فطرت جس کا مبدا ہے، میں حسن مکمل طور پر آشکار ہوتا ہے
اور اُسے فطرت سے بلند کر دیتا ہے (جب کہ جیری شیو مسکی فن کے کمال
کو فطرت کے کمال سے کم تر درجہ تفویض کرتا ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ [illegible] ذی روح
مخلوق جس میں حسن انسانی بھی شامل ہے فنی حسن سے اعلیٰ اور افضل ہوتا ہے)
ہیگل یہ کہہ کر کہ فن، روح یا انفس
کی مادے پر فتح کا نام ہے۔ فن کو ایک بلند مقام عطا کر دیتا ہے۔ لیکن ہیگل
تمام فنون کو ایک ہی منصب عطا نہیں کرتا بلکہ یہاں بھی فنون کی ارتقائی [illegible] کے
حوالے سے شاعری کو تجسیمِ تصور کے لحاظ سے سب سے افضل قرار دیتا ہے۔
کیوں کہ:

> شعری فن ان معنوں میں سب سے ہمہ گیر اور روحانی ہے کہ اس
> میں خارجی وسائل کے بجائے زبان سے کام لیا جاتا ہے اور ہیگل کے
> نزدیک تصورات کے اظہار کا سب سے موثر اور مکمل ذریعہ الفاظ ہیں
> اسی لئے شاعری فنون کا فن ہے ہیگل کے تصور فن میں "تصور"
> کی تخلیقی فعلیت، حسنِ خیال کی زائیدہ ہے۔ اور اس کے اظہار کا
> ذریعہ مادے کی حاجت سے بے نیاز ہے۔

بینیڈیٹو کروچے (1952 1866)، جمالیات کی تاریخ میں بہت
اہم مقام رکھتا ہے 1900 میں اس نے اظہاریت پر تین خطبات دیے تھے۔
انہی کو اس نے 1902 میں جمالیات نام کی کتاب میں یک جا کر کے شائع
کر دیا تھا۔ انگریزی میں اس کی اشاعت 1909 میں عمل میں آئی۔ اس کتاب کے
دو حصے ہیں پہلے حصے میں جمالیات پر اصولی بحث ہے دوسرے حصے میں جمالیات
کی تاریخ پیش کی گئی ہے۔

کروچے وجدانی جمالیتی ہے۔ وہ جمالیاتی تجربے کو خالص تجربہ کہتا ہے اور اس
کے نزدیک وجدان عقل یا منطق سے بری ہے۔ فن وجدان ہے اور فنی تجربہ اصلاً

وجدانی تجربہ ہے کروچے کے فلسفۂ روح میں وجدان سب سے اولین اور
خلقی نوع کا حامل ہے۔ وجدان ہی کو وہ اصلی اور منفرد بھی کہتا ہے اور وجدان
ہی اس کے نزدیک گرۂ فن ہے فن چوں کہ وجدان ہے اس لئے روح کی ایک
نوع کی حیثیت سے وہ دائمی ہے۔

کروچے علم کی دو اقسام بتاتا ہے۔

1۔ وجدانی علم 2۔ منطقی علم

وجدانی علم کا سرچشمہ تخیل ہے۔ جس سے پیکروں کی تخلیق ہوتی ہے
اسے وہ فرد کے علم اور علاحدہ علاحدہ اشیاء کے علم سے موسوم کرتا ہے۔ جب
کہ منطقی علم کا سرچشمہ عقل ہے جس سے تصورات خلق ہوتے ہیں۔ اسے وہ آفاق
کے علم اور اشیاء کے باہمی رابطوں کا علم کہتا ہے۔ اظہار کے ضمن میں کروچے
کا خیال ہے کہ وہ ایک خالص انفرادی اور ذہنی عمل ہے۔ وجدانی علم ہی اظہاری
علم ہے۔ کسی چیز کے وجدان کر لینے کے معنی اپنے اوپر اس کے اظہار کر لینے کے ہیں
اس طرح وجدان کرنا ہی اظہار کرنا ہے۔ کروچے کے معنوں میں دونوں ایک
دوسرے کے مترادف ہیں۔ بہ الفاظ دیگر وجدان ہی اظہار ہے۔ اظہار
فن کار کی روحانی تجلی ہے۔ جو تاثرات و محسوسات کو مبہم احساس کے منطقے
سے نکال کر روح کے درخشاں منطقے میں لے آتا ہے وہ کہتا ہے کہ:

> ہم نے کسی چیز پر ذہنی طور پر دسترس حاصل کر لی گویا اپنے اوپر اس کا
> اظہار کر لیا۔ اور اپنی پہلی اور بنیادی سطح پر اس تصویر یا مجسمے کی تشکیل ذہن
> میں ہو جاتی ہے۔ زبان، ساز، رنگ وغیرہ وسائل سے جو مادی نتیجہ برآمد
> ہوتا ہے وہ دراصل اظہار کے بعد کا عمل ہے۔ جس کا جمالیاتی عمل سے
> کوئی تعلق نہیں ہے۔

کروچے اظہار کو فن کار کی حد تک ہی مخصوص نہیں کرتا بلکہ قاری
بھی اس میں شریک ہے۔ قاری جب کسی تخلیق یا فن پارے سے محظوظ ہوتا
ہے تو گویا وہ اپنے اوپر اس کا اظہار کر لیتا ہے۔ جس کو وہ ایک کامیاب
اظہار کا نام دیتا ہے بلکہ حسن ہی اس کے نزدیک اظہار ہے۔ اگر اظہار
کامیاب نہیں ہے تو وہ اظہار بھی نہیں ہے۔

قبح ایک ناکام اظہار ہے حسن میں وحدت ہوتی ہے اور قبح انتشار کو
مختص ہوتا ہے۔ ناکام فن پاروں کے محاسن میں مقدار کا فرق ہو سکتا ہے
لیکن حسن کے محاسن میں مقدار کے فرق کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ حسن
کے معنی ہی مکمل حسن کے ہیں اور جو مکمل نہیں ہے۔ وہ حسین بھی نہیں ہے
اس کے برخلاف قبح میں مقدار کے لحاظ سے کم یا زیادہ قباحت ممکن ہے۔

کروچے کے تصورات بڑی حد تک وضاحت طلب ہیں اور یہ بیک
وقت کئی شقوں پر محیط ہیں۔ اس لئے انھیں خود ان کے تضادات کے پس منظر
میں پیش کرنا، یہاں طولِ امل ہوگا۔ تاہم کروچے اپنے ماقبل اور مابعد جمالیتیین
کے درمیان ایک زبردست مجتہد اور نظریہ سازی حیثیت رکھتا ہے۔ اور جس
کے تصورات کئی جدید تر روئیوں کے محرک و ماخذ ثابت ہوئے ہیں۔

جدید عہد میں وٹ گنشٹائین اور اس کے پیرو کاروں میں موریس
ویٹز، ڈبلیو۔ اے۔ کینک، پال زف وغیرہ فن کے ایک عمومی نظریے کے
خلاف ہیں۔ چوں کہ فن ایک پیچیدہ عضویت ہے۔ اس کی حدود بے انتہا
وسیع اور اس کے اسالیب و وسائل متنوع ہیں۔ اس لئے منطقی سطح پر کوئی ایک
تعریف اس کی جدیت و حرکیت کا احاطہ نہیں کر سکتی۔ یہ علما فن کی تعریف کے ضمن
میں مسلّم روایتی جمالیاتی نظریات اور فن کے ایک عمومی نظریے کی تلاش کو بے سود
قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک فنون کا مطالعہ جو کچھ کہ وہ ہیں کی صورت میں کیا جاسکتا
ہے۔ کینک تو یہاں تک کہتا ہے کہ فلسفیانہ جمالیات کو فن کی تعریف کا خطرہ
مول ہی نہیں لینا چاہیے۔ بجائے اس کے یہ مناسب ہے کہ وہ فن کے تصور کو
اپنی بحث کا موضوع بنائے۔ زف کہتا ہے کہ فن نہ تو خود کا اعادہ کرتا ہے اور نہ
وہ کوئی جامد شئے ہے بلکہ حرکت ہی حرکت ہے۔

جدید جمالیات بالعموم نظریہ سازی کے خلاف ہے لیکن ایف کیریٹ، آر جی
کالنگ ووڈ، کیسرر اور سوزان کے۔ لینگر کے یہاں تجزعلمی کے
ساتھ ساتھ نظریہ سازی کا بھی رجحان کارفرما ہے۔ کالنگ ووڈ کی طرح
مس لینگر بھی تفکری مابعد الطبیعیاتی ہے۔ ھربرٹ ریڈ کہتا ہے کہ
وائکو اور کانٹ سے لے کر روسو اور گوئٹے تک فن اور اس کے

تصورات میں کس کس نوع کی تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں اور جدید عہد میں فن
کس بلندی پر ہے یا ارتقا کے کس مرحلے پر ہے کے جواب مطلوب ہیں تو کیسرر
اور لینگر کی تحریریں ہمارے لئے بہترین راہ نما ہیں۔

لینگر نے اپنے مطالعے میں عصری فن کے تنوعات کا بڑا لحاظ
رکھا ہے۔ مصوری سے لیکر فلم تک اس کے مطالعے میں شامل ہیں۔ لینگر
خود یہ تسلیم کرتی ہے کہ وہ اپنے مطالعے میں تمام فنون کے باہمی ربط و تعلق
کے مسائل پر غور کرتی ہے۔ اور ہر فن کو اس کی اپنی انفرادیت اور خود کاری کی
روشنی میں دیکھتی ہے۔ وہ ان سوالات پر غور کرتی ہے کہ فن کیا تخلیق کرتا ہے؟ اس
کے اصول تخلیق کیا ہیں؟ اس کے حدود اور وسائل کیا ہیں؟ لینگر کے علاوہ
ایچ۔ گومبرج اور حال کے برسوں میں Arts and Its objects (1968)
کے مصنف رچرڈ وولہیم 1923 فن اور نا فن کے مابین نازک ترین
انفصالی حدوں کی نشاندہی (1968) کرتا ہے یہ کتاب بالعموم فنون اور بالخصوص
عصری فنی نظریے کو سمجھنے میں بڑی حد تک معاون ہے ولہیم کہتا ہے۔
جمالیات ہماری تفہیم فن اور تفہیم معاشرہ سے متعلق ہے۔ ولہیم نے
بڑے استدلال قطعیت اور جامعیت کے ساتھ فن، تصورِ فن، فن کے
مواد، فن کی تفہیم، فن کی وحدت، فن کے تاریخی منظر، اور زبان، زندگی اور معاشرہ
سے اس کے تعلق جیسے اہم مباحث پر روشنی ڈالی ہے۔

جدید جمالیتیین فن اور صداقت کے رشتے پر غور کرتے ہیں کہ وہ داخلی ہے
آیا خارجی؟ نیز یہ کہ حسن کا مشاہدہ کرنے والا جس قسم کا جمالیاتی تجربہ اخذ کرتا
ہے اس کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ اب حسن کا مسئلہ ادبی ناقدین اور جمالیتیین
کی نسبت معنیات semantics کے ماہرین کے لئے زیادہ
اہمیت رکھتا ہے۔ بلکہ بعض علما اسے معنیات ہی کے مسئلے سے تعبیر کرتے
ہیں۔ ان کے نزدیک فن کے محاکمے کے ضمن میں حسن بنیادی قدر کی حیثیت
نہیں رکھتا۔ وہ قدریں توجیہات و کمیّات نیز مابعد الطبیعیات سے ماخوذ
ہیں۔ فنی و ادبی قدرشناسی میں بڑا اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

جمالیات کے موضوع پر غور کرتے ہوئے اسپرشاٹ کے اس خیال

کو مدِ نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ :

اس (یعنی جمالیات کے) موضوع پر جتنا زیادہ لکھا گیا ہے ۔ اس میں مطالعے کے لائق اتنا ہی کم ہے ، اور یہ پتہ لگانا بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ آخر ہو کیا رہا ہے ؟

دیکھیے :

aestheticism *aesthetics Marxist* *criticism*

سیاق

1. William Gaunt : The Aesthetic Adventure (1945)
2. Monroe C. Beardsley : Aesthetics; Problems in the Philosophy of Criticism (1958)
3. Edward Bullough : Aesthetics : Lectures and Essays (1957)
4. John Dewey : Art as Experience (1958)
5. E.F. Carritt: The Theory of Beauty (1962)
6. R.G. Collingwood: Principles of Art (1945)

AESTHETICS MARXIST:

مارکسی جمالیات

مارکس کے یہاں جمالیات اپنے اطلاق میں جدلیاتی اور تاریخی مادیت سے متعلق ہے ۔ انسانی جمالیاتی ادراک کا عمل ارتقا ، وسیع تر تاریخ بشریت کے واضح اور نا واضح زمانوں پر پھیلا ہوا ہے اور اس کی صورتیں دیگر صد جہتوں اور اظہاری ہیئتوں ہی کی طرح ردّ و نسخ اور اضافہ و ترمیم کے ساتھ مسلسل تبدیلیوں سے عبارت ہیں ۔ سماج کے دوسرے شعبے مثلاً سائنس ، قانون اور مذہب وغیرہ میں بھی ارتقا کی وہی صورت نمایاں ہے جو انسانی عقل ، شعور اور عمل کے مختلف مراحل کی نشاندہی کرتی ہے ۔ اسی معنی میں ہر صداقت اور ہر حقیقت ایک سطح پر اضافی ہے اور جو مسلسل امکان ہے ۔ ارتقا کے تسلسل کا اثر کم و بیش ہر صیغۂ حیات اور اظہاراتِ انسانی میں باہمی سطح پر کارفرما ہوتا ہے مگر ارتقا کے عمل کے اندر ہی ایک زیریں لہر خود مختارانہ طور پر بھی کام کرتی ہے اور یہی لہر وہ ہے جو یہ ثابت بھی کرتی ہے کہ بعض ادوار میں فنونِ لطیفہ اور ادب کے ارتقا کی رو عام سماجی ارتقا سے مختلف ہے ۔ خود مارکس اس حقیقت کا قائل تھا ایک جگہ وہ خود انسانی ذاتی حسّیت کی بوقلمونی کی بات کرتا ہے کہ کس طرح انسان کی انفرادی تخلیقی مساعی اور انسانی ذاتی بصیرت اور تجربے کے اظہار کی تند اور تیز رو تعمیم کی حدیں توڑ کر تخصیص اور تخلّف کی راہ لے لیتی ہے ۔ جارج لوکاچ نے ایک جگہ مارکس کے حوالے سے لکھا ہے :

انسان کے فطری وجود میں جو معروضی بوقلمونی موجود ہے اس کے اظہار سے ہی اس کی ذاتی انسانی حسّیت کی بوقلمونی کا اظہار ہوتا ہے اور اس کے

حسِ لطیف کی تربیت ہوتی ہے۔ اسی سے اس کے کان موسیقی سے آشنا ہوتے ہیں۔ اس کی آنکھیں فنی نمونوں کے حسن سے روشناس ہوتی ہیں بہ الفاظ دیگر اس کے حواس صحیح معنی میں تربیت پا کر اس کو انسان بناتے ہیں ....
انسان کے حواس خمسہ کی تربیت ماضی کی تاریخ کا ماحصل ہے۔ ان حواس میں جو بنیادی ضرورتوں کی گرفت میں رہتی ہے اس کی حیثیت بھی محدود ہوتی ہے۔
ایک بھوکے انسان کے لئے کھانا کھانے کے مہذب طریقے گویا وجود ہی نہیں ہے۔ اس کے لئے کھانے کا مجرد تصور ہی سب کچھ ہے۔ کھانا اور حیوان کا کھانا ایک جیسا ہو جاتا ہے۔ ایک پریشان حال شخص بہترین ڈرامے سے لطف اندوز ہونے کی حس سے محروم ہوتا ہے۔ دھاتوں کا تاجر ان اشیاء کی بازاری قیمتوں ہی سے سروکار رکھتا ہے۔ اس کی آنکھیں ان دھاتوں کے حسن سے بالکل ناآشنا ہوتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ شخص معدنیاتی حسیت سے عاری ہے۔ اس لئے انسانی فطرت کی معروضیت بہت ضروری ہے۔ اس سے نہ صرف اس کے حواس کی تربیت ہوتی ہے بلکہ اس کا ذہن بھی تربیت پا کر انسانی فطرت کے حسن کی تکمیل کے قریب تر ہے۔

اس ضمن میں ارنسٹ ھیکل جو کہ ایک معروف حیاتیاتی مادّیت پرست ہے۔ نے فطری حسن کے متنوع پہلوؤں کا تقابلی مطالعہ کیا ہے جو آہنگ و تناسب کے علاوہ حیاتیاتی، بشریاتی، جنسی اور منظری پہلوؤں پر محیط ہے۔ اُن کا ارتقا سادگی سے پیچیدگی اور ادنیٰ سے اعلیٰ کی طرف ہے اور ارتقا کی یہ صورت انسان کے احساسِ حسن کے ارتقا کے مطابق ہے۔ جیسے بچّہ سے بالغ ہونا وحشی سے مہذّب ہونا یا نقّادِ فن ہونا۔ اس طرح انسان اور اس کے عضویاتی ارتقا کی تاریخ۔ جمالیات کی تاریخ سے مماثل ہے جس کے ذریعے جمالیاتی احساس اور فن کے تدریجی ارتقا کا علم حاصل ہوتا ہے۔ مگر ھیکل یہاں یہ نہیں بتاتا کہ جسمانی کے بعد روحانی ارتقا کی صورت کس طرح رونما ہوتی ہے۔

دراصل فن کی تاریخ ایک داخلی منطق کے ارتقا کے حامل ہوتی ہے اور

فنی ارتقا کی یہ داخلی منطق فن کی اضافی خود کاری کی توثیق کرتی ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ کیوں داخلی منطق یعنی فنی ارتقا اور خارجی منطق یعنی سماجی تاریخی ارتقا کے مابین صحیح تال میل نہیں ہے مارکس اپنی کتاب
Introduction to the critique of political economy
کے آخری صفحات میں اس امر کو زیرِ بحث لایا کہ کیوں ایک سوشلسٹ سماج ہی میں فن کی معنویت اپنی بہتر شکل میں اجاگر ہوتی ہے اور علی الرغم اس کے سرمایہ دار سماج کیوں فن کی روح کے منافی ہے؟

مارکس نے انسانی حس کا بالعموم اور جمالیاتی حس کا بالخصوص ذکر کیا ہے۔ آدمی حواس کے ذریعے اپنے وجود اور اپنی دُنیا کی تصدیق و توثیق کرتا ہے۔ اس طرح آدمی محض ایک فکر کرنے والی مخلوق نہیں ہے بلکہ ایک حواسی مخلوق بھی ہے۔ مارکس حواس کو اتنا ہی بشری خیال کرتا ہے، جتنی کہ عقل اور دانش ہے۔ لیکن حواس کی یہ بشری نوعیت دوسری بشری نوعیت، دوسری بشری مخلوق کی طرح ایک فاتحانہ جہد کو ظاہر کرتی ہے۔
(ایڈولفو سانکیز وازکیز)

انسانی عمل کی ہی خود توثیقی جمالیاتی حس کی محرک ہے۔ انسان نے فن اور تخلیق کے ذریعے نہ صرف یہ کہ معروضی کائنات کی تفہیم خاص کی بلکہ اس کائنات کے اندر اپنے آپ کی شناخت اور توثیق بھی کی۔ اشیاء کے مابین نت نئے رشتوں کی دریافت، نت نئی اشیاء کی جستجو اور ان میں نت نئی خصوصیات اور صفات کی تحقیق وغیرہ سے انسان کا حواسی شعور روز افزوں توانا ہوتا گیا۔ جمالیاتی حس انسانی حس کی ایک واضح شکل ہے۔ وازکیز اسے واضح ہی نہیں بلکہ اعلیٰ شکل قرار دیتا ہے۔ فن کی مختلف اور متضاد ہیئتیں حواس اور اشیاء کے تنوع کی مظہر ہیں۔ فن کے اس توسیعی کردار کے پیشِ نظر پیغر پیوف کا یہ تصور کوئی معنی نہیں رکھتا کہ آدمی حسن کی تخلیق نہیں کرتا بلکہ صرف اسے دریافت کرتا ہے۔ اس طرح وہ یہ فراموش کردیتا ہے کہ انسان کی بیش بہا صلاحیتوں میں تخیل، دماغ اور محسوسات کے کردار کی بڑی اہمیت ہے۔ مارکس اور اینگلز کے نزدیک انسانی

تخلیقی فعالیت، قوت اور عظمت مسلّم ہے اور یہ اس امر کا ثبوت ہے کہ تخلیق حسن میں آدمی فطرت کے مدّ مقابل ایک کامیاب ہستی ہے۔ وہ حسن کے قوانین کے مطابق خلق ہی نہیں کرتا بلکہ جواباً اپنی تفہیم اور تحسین حسن کی صلاحیت کو بھی تقویت بخشتا ہے۔

فن کار حسن کے اصولوں کے تحت بشری جوہر کا اظہار کرتا ہے۔ اپنے وجود کی توثیق اس کی داخلی ضرورت ہے۔ فن کار کا عمل انسانی محنت کے جوہر کی توسیع اور اسے بیش بہا کرتی ہے۔ لیکن یہ سب اسی وقت ممکن ہے کہ فن کار کو ایک آزاد فضا میسّر ہو۔ سرمایہ دار سماج میں فن کار کو تخلیقی آزادی میسّر نہیں آتی کیوں کہ فن کاروباری چیز بن کر رہ جاتا ہے اور پورا سماج تحصیل زر کے محور پر گردش کرتا ہے۔ مسابقت آرٹ، فن اور اشیاء کی اصلیت کو مسخ کر دیتی ہے۔

یہیں سے فن کار اور تخلیقی شہ پارے کے مابین ایک بے تعلقی کا رشتہ پروان چڑھتا ہے۔ اور فن اپنے جوہر سے محروم اور کنگال ہو جاتا ہے۔ بقول ارنسٹ فشر

جس طرح شاہ مڈاس جس چیز کو چھو لیتا تھا وہ سونا بن جاتی تھی اسی طرح سرمایہ دارانہ عہد میں ہر چیز ایک زرخرید و فروخت، جنس میں بدل جاتی ہے۔

مارکس فن کو اتفاقی انسانی عمل نہیں قرار دیتا بلکہ انسانیانے کے عمل میں فن ایک اعلیٰ اظہار ہے۔ فن ایک معروض ہے جس کے ذریعے موضوع اظہار پاتا ہے، خارجی ہیئت پاتا ہے اور اپنی شناخت کرتا ہے۔ اس طرح فن کارانہ تخلیق یا کائنات کے ساتھ آدمی کے تخلیقی جمالیاتی رشتے میں موضوعی، معروضی کی شکل اختیار کر لیتا ہے اور موضوع، معروض میں بدل جاتا ہے۔

مارکس معروضیانے کے عمل اور بیگانگی کے مابین ایک واضح خطِ امتیاز بھی قائم کرتا ہے۔ اس کے نزدیک معروضیانے کا عمل آدمی کے خود کار، تخلیقی اور پیداواری عمل میں ایک حقیقی اور ٹھوس کردار رکھتا

ہے، جس کے تحت فن کار اپنے آپ کو خارج میں اجاگر کرتا اور منتقل کرتا ہے۔ اس طور پر وہ اپنی شناخت قائم کرتا ہے اور آدمی کے انسانیانے کے عمل کی روشنی میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ (وازکیز)

لوکاچ نے بھی حقیقت کے میکانکی مادّی تصور کو غیر مارکسی قرار دیتے ہوئے حقیقت اور حقیقت نگاری پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے۔ مارکسی ان معنی میں حقیقت نگاری کا ضرور قایل ہے کہ ادراک حقیقت یا شئے کے ادراک کی قدر تخلیق کار پر واضح ہونا چاہیے۔ تجربے کی یہ صورت خود فہمی کی ان تنگ حدود میں محصور نہیں ہونے دیتی جن سے چیزوں کی فہم کے درمیان دھند پیدا ہوتی ہے یا مغالطے جگہ پا لیتے ہیں۔ وہ تخلیق کار جو محض خارجی نمود کو ہی واقعی حقیقت مانتے ہیں ان کے یہاں تخیل کبھی سرگرم نہیں ہوتا۔ اور وہ ہیئت و موضوع کی ایک میکانکی تخصیص قایم کر دیتے ہیں۔ مارکسی جمالیات حقیقت کی من حیث المجموع وحدت کے تصور پر زور دیتی ہے اور اسی نسبت سے ہیئت و موضوع کی نامیاتی اور جدلیاتی وحدت کی قایل ہے۔ لوکاچ تو یہاں تک کہتا ہے کہ

حقیقت کے ایسے گہرے عناصر اور رجحانات بھی ہوتے ہیں جو بعض خاص قوانین میں بار بار ظاہر ہوتے اور تغیر پذیر ہوتے رہتے ہیں۔

مارکس کا اصرار حقیقت کی اس پیش کش پر ہے جس میں تخیل کے عمل سے تخلیق کا فنی کردار نمایاں ہوتا ہے۔ اور وہ مقصدیت جو محض تبلیغ پر منتج ہوتی ہے ادب کے اصل کردار کے منافی ہے۔ اینگلز خود بھی اس مقصدیت کا منکر تھا جس میں بلا واسطگی کا عنصر دیگر عناصر پر حاوی ہو جائے۔ مقصدیت کی از خود نمو تخلیق کے بطن سے ہونی چاہیے۔ بہ الفاظِ دیگر بقول لوکاچ:

اُسے (یعنی مقصدیت کو) اُس حقیقت سے نمودار ہونا چاہیے جسے ادب میں پیش کیا جا رہا ہے۔ کیوں کہ مقصدیت، حقیقت کی جدلیاتی عکاسی کا ہی نام ہے۔

لوکاچ کے یہاں حقیقت کی جدلیاتی عکاسی کے معنی اتنے ہی ہیں

کہ فن کار، فن اور زندگی کے مابین جدلیاتی وحدت کو قائم رکھنے کی سعی کرے۔ وہ حقیقت جس تک دوسروں کی رسائی ممکن نہیں ہے انھیں فنی آب و رنگ کے ساتھ پیش کرنا ہی فن کاری اور حقیقی ادبی کردار ہے۔ مگر اسی کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فن کار کسی چیز کی تخلیق نہیں کرتا۔ جب کہ واز کیز حقیقت کو گرفت میں لے کر فن کارانہ طور پر پیش کرنے کو حقیقت کی ایک نئی فہم اور ایک نئی حقیقت کے تعارف کا نام دیتا ہے۔

فن حقیقت سے ایک فعال رشتہ استوار کرتا ہے اور استوار کرنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔ فن کے حوالے سے یہ ہم آہنگی گہری، معنی خیز اور تخلیقی ہوتی ہے۔ اس طرح نقل محض یا از سر نو وقوع میں لانے یا کسی پہلے سے موجود حقیقت کا عکس پیش کرنے کو حقیقی فن نہیں قرار دیا جا سکتا۔

جب کوئی فن کار کسی حقیقت سے دوچار ہوتا ہے تو وہ اس کی نقل
نہیں کرتا بلکہ اسے اپنے تصرف میں لے کر بشری معنویت عطا کرتا ہے
اور اس کی ہیئت بدل دیتا ہے۔ (واز کیز)

ظاہر ہے حقیقت کے اقرار کا یہ عمل بڑا پیچیدہ، اور تخلیقی نوعیت کا ہے۔ حقیقت کا ایک نئی حقیقت میں نفوذ پانا یا تحلیل ہو جانا اور پھر ایک مخصوص تغیر کے بعد ایک مختلف مگر بامعنی اور مخصوص حقیقت کی شکل میں از سر نو اظہار پانا ــــ ادب کا بنیادی اور نفسیاتی کردار ہے۔

واز کیز صاف لفظوں میں اس بات کا اعادہ کرتا ہے کہ آدمی فی الواقعی ایک تخلیقی نوع ہے اور فن اس کا وہ گرہ ہے جس میں آزادانہ سطح پر دوسری چیزوں سے اپنا رشتہ جوڑتا اور ان رشتوں کے مابین اپنی پہچان بناتا ہے۔ آدمی کی تخلیقی صلاحیت لامحدود ہے اور وہ مسلسل تخلیقی عمل اور فطرت کو انسانیانے کے عمل سے دوچار ہوتا رہتا ہے۔ اس کے نزدیک فن یکتا اور دوسرے کارہائے نمایاں سے مماثل ہے۔ وہ بالآخر اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ

فن محض حقیقت کا عکس نہیں ہے بلکہ ایک نئی حقیقت کی تخلیق ہے

مارکس جمالیات کی موضوعیت کے بجائے اس کے انسانی کردار

کو زیر بحث لاتا ہے کہ حسن کا وجود بشریت سے باہر نہیں ہے۔ وہ فطری انواع میں بھی ہوتا ہے اور فنی معروضات میں بھی جنھیں انسان ہی تخلیق کرتا ہے۔ ان معنوں میں وہ بشری بھی ہے اور سماجی بھی۔ حتیٰ کہ جمالیاتی رابطے بھی انسان کے اور تاریخ کے پیدا کردہ ہیں۔

مارکس کے یہاں ایک عام سطح پر جمالیات کے تصور کی جڑیں گہری ہیں۔ دوسری خاص سطح پر فن ہے۔ جمالیات خود اپنی فطرت میں زندگی کے حیات آفریں تعلق پر بنائے کار رکھنے کا نام ہے اور فنی تجربہ بھی زندگی کے اسی تناظر سے نمو پاتا ہے۔ مارکسی جمالیات، نظری طور پر انسانی سرگرمی کے ہر میدان میں ادراک کائنات کے جمالیاتی پہلوؤں کی تفہیم و تشریح سے عبارت ہے۔ اسی میں فن بھی شامل ہے، وہ فن جو ایک سماجی مظہر ہے اور جس کا ایک سماجی کردار ہے۔ فن کی ماہیت کی فہم میسر آجائے تو پھر اس کے کردار اور تفاعل کو سمجھنا اتنا مشکل نہیں ہوتا۔

دیکھیے :

aesthetics *dialectic materialism*

سیاق

1. Karl Marx and Engles, The German Ideology (1845-46).
2. Karl Marx and Engles, The Poverty of Philosophy (1847).
3. George Lukacs, The Meaning of Contemporary Realism (1960).
4. Adolfo Sanques Vazqes, Art and Society (1973).

AFFECTIVE FALLACY:

جذباتی تغلیط
جذباتی مغالطہ۔

fallacy ایک لاطینی لفظ ہے جس کے معنی فریب کے ہیں۔
وہ محاکمہ جس کی بنیاد کسی تخلیق کے جذباتی تاثرات پر قائم ہو، جذباتی تغلیط کے زمرے میں آتا ہے۔
اٹھارہویں صدی میں یہ تصور عام تھا کہ شاعری سے جذبات کا انتہائی گہرا تعلق ہے۔ خصوصاً انیسویں صدی کی ابتدائی دو دہائیوں تک اس امر کی بڑی اہمیت تھی کہ قاری کے جذبہ و احساس پر اس کا کیا اثر قائم ہوتا ہے۔ یہی تاثر تنقیدی محاکمے کی کسوٹی بھی خیال کیا جاتا تھا۔
افسانوی ادب ان کرداروں سے بھرا پڑا ہے۔ جو مغالطہ آمیز تصورات و فریب کے شکار بنے رہتے ہیں۔ ان کا انجام یا تو مضحک ہوتا ہے۔ جیسے ڈان کوئکزٹ اور خوجی یا المیہ جیسے اوتھیلو اور کنگ لیئر۔
نئی تنقید کے علم بردار، شاعر کے بیان کردہ مقاصد اور اس کے سوانحی پس منظر کی روشنی میں تخلیق کی پرکھ کو غلط قرار دیتے ہیں نیز یہ کہ ہر وہ استدلال جس کی جڑیں فوری اور جوانی جذباتی عمل میں پیوست ہوں بالعموم مغالطہ آمیز اور کاذب ہوتا ہے۔ اسی لیے ان نقادوں کی ترجیح، عصبی اور دور از مرکز مواد کے بجائے حقیقی متن کے مطالعے پر ہوتی ہے۔ ان کے خیال کے مطابق:

تخلیق یا نظم کیا ہے یہ تنقید ہونا چاہیے نہ کہ ان مغالطہ آمیز تاثرات پر جو فوری طور پر قاری کے ذہن پر مترتب ہوتے ہیں اور جن سے وہ کوئی نظریہ گھڑ لیتا ہے۔

ومزٹ اور بیئرڈسلی نے *1954 The Verbal Icon* میں اسے ان لفظوں میں واضح کیا ہے۔

یہ (جذباتی تغلیط) نظم کے نفسیاتی اثرات کی بنا پر تنقید کے معیار تشکیل دیتی ہے اور تاثریت و اضافیت پر اس کا خاتمہ ہوتا ہے ..... نظم جو کہ آپ اپنے میں بالخصوص تنقیدی محاکمے کی چیز ہے، آنکھوں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ اس قسم کا تاثر، نظم اور اس کے نتائج یعنی نظم کیا ہے اور وہ کیا کرتی ہے، کے مابین مغالطے کو کم رکھتا اور صحیح تنقیدی فیصلے کی راہ میں مانع آتا ہے۔

ڈیوڈ ڈائچیز کے نزدیک یہ رویہ گمراہ کن ہے۔ وہ جذباتی تاثر کو ادب و فن کا بنیادی کردار قرار دیتا ہے۔ تجربہ کار اور زودحس قاریوں پر جو حقیقی قوی اثرات مترتب ہوتے ہیں انہی میں ادبی قدر و قیمت کا راز بھی پوشیدہ ہے۔ اسی طرح ارسطو کا تصورِ تزکیہ *catharsis:* اور لان جائی نس کا نظریۂ جوش *transport:* بھی جذباتی تغلیط کی مثالیں ہیں۔

دیکھیے:

catharsis *emotion* *new criticism* *transport*

سیاق

1. Monroe C. Beardsley : Aesthetics; Problems in the Philosophy of Criticism (1958)
2. Brooks, Cleanth : Modern Rhetorics (1949)
3. William K. Wimsatt and Monroe C. Beardsley : The verbal Icon (1954)

AGAMEMNON:

اگاممن
آرگوس کا بادشاہ۔

باپ کا نام ایٹریس تھا۔ اسپارٹا کے بادشاہ "ٹنڈاریس" کی بیٹی سی ٹیم نیسٹرا سے اس کی شادی ہوئی۔ جس کے بطن سے ایک لڑکا (اوریسٹس) اور بالترتیب "تین لڑکیاں (افی جینیا، الیکٹرا، اور کرسو تھیمس) پیدا ہوئیں۔
جب پیرس ہیلن کو بھگا لے گیا تو اگاممن کی شہزادوں سے ملا اور ٹرائے کی جنگ کے لیے انھیں اتحاد کی ترغیب دی۔ اس نے خود اپنے ایک سو جہازی بیڑے اس مہم کے لیے وقف کر دیے۔
اگاممن ٹروجن کی جنگ میں یونانیوں کا سرخیل بھی تھا۔ جب یونانی بیڑے کو آلس میں روک لیا گیا تو اس نے آرٹےمس: Artemis (زیس کی بیٹی) کے غضب کو فرو کرنے کی غرض سے اپنی بیٹی افی جینیا کو قربان کر دیا۔ ٹرائے کے سقوط کے بعد اس کی بیوی نے اپنے آشنا ایگس تھس کے ساتھ مل کر اگاممن کا قتل کر دیا۔

ALAZON:

شیخی باز
ڈینگ مار، عیّار، خود فریبی۔

قدیم طربیوں میں تین گروہی کرداروں stock characters: میں سے ایک۔ جو جانا بوجھا، رسمی، اور "ٹائپ" کردار کہلاتا ہے۔
اپنے خصوص میں شیخی باز، اعصابی طور پر نحیف، بزدل اور کاہل ہوتا ہے۔
پلاٹس کا Miles Gloriosus بن جانسن کا بوباڈل اور اسپینسر کا Braggadochio نام کا کردار بھی گروہی کردار ہے۔ علاوہ ان کے شیکسپیر کا فالسٹاف ایک معروف ترین مثال ہے جو ایک شیخی باز سپاہی ہے اور جو اپنی نوعیت میں یونانی alazon ہی کے قبیل کا ایک کردار ہے۔
چیخوف کے یک فصل ڈرامے "ریچھ" کا سمرنوف ایک مکمل شیخی باز کردار ہے جو انتہائی باتونی اور گپاڑی ہے، خواہ مخواہ اور جا و بے جا کسی بات پر اڑے رہنا، بار بار اپنے ماضی کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنا، اپنی طاقت، دولت یا کسی اور اختیار کی مضحکہ خیز انداز میں دہائی دینا ایسے کرداروں کی خاصیت ہوتی ہے۔
فسانۂ آزاد، کا خوجی بھی اسی نوع کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔

ALEATORY WRITING:

اتفاقی تحریر/تصنیف

اصلاً لاطینی لفظ aleatron سے مشتق ؛ دو لفظوں سے مل کر بنا ہے یعنی پانسے کا کھیل ؛ مجازاً پانسے کے کھیل کی طرح محض اتفاق پر مبنی تحریر۔

جس طرح پانسے کی بازی میں سارا مدار اتفاق پر ہوتا ہے اور کسی بھی کھلاڑی کو پانسہ پھینکنے سے پہلے قطعی یہ علم نہیں ہوتا کہ اب کون سا عدد اس کی تقدیر بنے گا اسی طرح مصنّف یا تخلیق کار کے قصد و منشا intention: یا توقع expectation: اور تخلیقی شہ پارے کی صورت میں پایانِ کار یا حاصل ؛ result کے درمیان ہمیشہ ایک تناقض پایا جاتا ہے۔ اوّل اور آخر یا ارادے اور اظہار کے مابین عدم تناسب کا واقع ہونا بھی عملِ تخلیق میں مصنّف کی اس علاحدگی پر دال ہے جو بیش تر صورتوں میں مصنّف کی شعور پر ڈھیلی گرفت ہونے کے باعث پیدا ہوتی ہے۔

عملِ تخلیق میں اتفاق کی یہ صورت محض ادبی تخلیق کے ساتھ ہی مخصوص نہیں ہے بلکہ مصوری، موسیقی اور سنگ سازی میں بھی اتفاق کی رُو برسرِ کار رہتی ہے حالاں کہ ان فنون میں بعض مخصوص اصول و قواعد کی پیروی لازمی مانی جاتی ہے۔ تصورِ فیضان inspiration: یا اِلقا کے قدیم نظریے کی پشت پر بھی الوہی تحریک (یا جدید معنی میں ذہنی خود کاری) کا تصور کارفرما ہے۔

شاعر کو ٹلیم بن اللہ بھی انھیں معنوں میں کہا گیا ہے کہ کوئی بھی تخلیق/تصنیف یا اختراع اور ایجاد مکمل طور پر ارادے کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ ارادہ محض اس اوّلین حرکت کا نام ہے جس کی مہلت بے حد خفیف ہوتی ہے اور جو لمحہ بہ لمحہ اپنی شکل اور سمت بدلنے پر مجبور ہوتا ہے۔

علامت پسندوں کی علامت کاری یا دوسرے لفظوں میں نفسی خود کاری، شعور کی آزادہ روی اور آزاد تلازمۂ خیال کے تحت توقع شکنی کا عمل، داداؤں dadaists: کا اٹکل پچو طریقے سے حروف و الفاظ کو جوڑنے کا عمل، ماورائے حقیقت پسندوں surrealists: کا عقل و منطق کی پابندیوں سے منحرفانہ رویّہ اور پھر ان تمام رجحانات کی رو سے جن کی بنائے ترجیح ذہنی خود کاری کے حوالے سے تخلیقی خود کاری پر ہے، تخلیق یا تو محض ایک انکشاف ہے، یا یکا یک برگ و بار پھوٹنے کے عمل (بلیک) سے عبارت یا از خود اپنی صورت آپ پالیتی ہے۔ بعض شعرا جنھیں فن اور اس کی اتفاقی صفت پر یقین ہے، منشیات کا استعمال کرکے ایک مصنوعی بے شعوری کیفیت اپنے اوپر طاری کر لیتے ہیں۔ یہ عمل مرحلۂ دانست سے نادانستہ نتیجے تک پہنچنے کی کوشش سے عبارت ہوتا ہے۔

چیزوں کو اتفاق پر چھوڑ دینے کے بہت سے طریقے 'دانستہ' کے ذیل میں آتے ہیں جیسے لفظوں، حرفوں، اور فقروں وغیرہ کو گڈمڈ کرکے انھیں اسی بے ترتیبی کے ساتھ جوڑ کر کوئی نظم بنا لینا، کاغذی پرزوں پر بہت سے الفاظ لکھ کر انھیں پانسے کی طرح ہوا میں بکھیر دینا یا اچھال دینا اور پھر انھیں اسی صورت میں جس صورت یا ترتیب کے ساتھ انھیں اکٹھا کیا گیا ہے، اٹکل پچو سے جوڑ دینا۔

بی۔ ایس۔ جانسن نے اپنے ناول The Unfortunate کے مختلف ابواب کو پہلے ایک صندوق میں ڈالا پھر اپنے قارئین کو ان کی پسند اور مرضی کے مطابق اسے پڑھنے اور ترتیب دینے کی دعوت دی۔ ھیملٹن فنلے نے اتفاقی نوعیت کی کئی مجسّم نظموں : Courete poetry: کے تجربے کیے۔ میلارمے کی نظم Coup de des بھی اتفاقی تکنیک پر مشتمل نظم ہے۔ ڈی شیرکو کا ناول Hebddomeros؛ سلسلۂ خواب پر مشتمل ہے اور یہ

خواب اپنی نوعیت میں ایک دوسرے سے مختلف اور اکمل ہیں۔

کولاژ اور اسمبلاژ کے علاوہ تجریدی مصوروں نے بھی اکثر اتفاقی عنصر پر اپنے فن کی اساس رکھی ہے۔ حتیٰ کہ وہ مساعی بھی جن میں بڑی حد تک ہوش اور ارادے کو دخل ہے مجموعًا اپنے مقصد میں اچانک اور اتفاق کے تاثر کو خلق کرنے سے عبارت ہیں۔

سائنس کے میدان میں پینسلین کی دریافت بھی اتفاقی اور حادثاتی تھی۔ کئی طبی نسخوں اور دریافتوں ——— کے پس پشت اسی نوع کے اتفاقات کا دخل ہے سائنسی تحقیق کے میدان میں اس قسم کے اتفاقی عمل کو سائنسی طریق کار کے طور پر *serendipity* کہا جاتا ہے۔

دیکھیے :

afflatus *devine* *inspiration*

ALIENATION

اجنبیت / مغائرت

لاطینی *alienus* بمعنی متعلق بہ دیگرے مشتق۔

لغوی سطح پر اس کے مطالب برگشتگی، بے گانگی، اجنبیت، منتقلی ملکیت، روگردانی، انحراف اور علاحدگی وغیرہ کو مختص ہیں۔

انگریزی میں بھی یہ لفظ اپنے لغوی اور اصطلاحی ہر دو اعتبار سے متعدد معانی کا حامل ہے۔ اسی بنیاد پر اردو میں اس کے لیے اجنبیت، علاحدگی، انقطاع، خرق، کشیدگی، غیر متعلق، بے تعلقی اور بے گانگی جیسے مترادفات کا استعمال سیاق کی مناسبتوں کے مطابق کیا جاتا ہے۔ تبدیلی سیاق کے ساتھ ہی اس کے معنی کی نہج میں کبھی نمایاں اور کبھی انتہائی خفیف سی تبدیلی واقع ہو جاتی ہے۔ اساسًا اجنبیت ہی وہ لفظ ہے جو متذکرہ بالا تمام الفاظ کے معنی کا احاطہ کر لیتا ہے۔ کیوں کہ ان تمام الفاظ کی تہہ میں کسی نہ کسی طور پر اجنبیت کا تصور بھی کارفرما ہے۔

اجنبیت کے معنی میں یہ اصطلاح جدید فکر، ذہن اور تجربے کی آئینہ دار ہی نہیں مغربی تہذیب و دانش کی ایک مخصوص شناخت بھی بن گئی ہے۔ اس کیفیت کے تحت آدمی اپنے آپ کو سماجی نظام سے قطعًا علاحدہ محسوس کرتا ہے۔

مغربی ممالک میں یہ خیال عام ہے کہ اجنبیت محض عہد جدید

ہی تک محدود نہیں ہے۔ بلکہ :

> یہ احساس، انسانی وجود کی ایک ہمہ گیر تقدیر ہے۔ بقول ٹلخ، اجنبیت ایک آفاقی گیر انسانی حالت ہے اور آج کا فرد جس علاحدگی کے تجربے تیز کرب سے دوچار ہے وہ اس کا ازلی مقدر ہے۔ اجنبیت زندگی کے اس المناک احساس کا نام ہے جو وجود اور روح کی سطح پر علاحدگی کے تجربے کو پاتا ہے۔ یہ تصور، اجنبیت از خدا کے بنیادی خیال ہی کا مظہر ہے۔

انسان اس معنی میں ازلی گنہ گار ہے کہ اس نے خدا کی حکم عدولی کی ہے اور اس بغاوت ہی نے اسے خدا سے اجنبی بنا دیا ہے۔ بعض دینی مفکرین کا خیال ہے کہ داخلی قلب ماہیت اور روحانی تزکیے کے ذریعے ہی اس کیفیت پر قابو پایا جاسکتا ہے۔ انسان کے لیے گہری مذہبی وابستگی ضروری ہے۔ مگر یہ وابستگی مذہب کی اصل روح کو مختص ہونا چاہیے۔ اسی لیے کرکےگور مذہب کی ادارہ بندی اور مذہبی اداروں کے جبر و استحصال کے شدید خلاف ہے۔

سینٹ پال، سینٹ آگسٹن، مارٹن لوتھر، اور بعد ازاں کرکیگارڈ، اجنبیت کو تصورِ گناہ سے جوڑتے اور خدا سے اجنبیت کو گناہ کا جوہر قرار دیتے ہیں۔ مگر گناہ کے تصورات بھی متنوع ہیں۔ ٹلخ گناہ کے تصور کو انسانی غلط کاریوں اور بداخلاقیوں سے متعلق کرکے دیکھتا ہے جب کہ ارنسٹ ٹروئٹش کہتا ہے کہ ازمنۂ وسطیٰ میں سینٹ آگسٹن کے اس قنوطی تصور نے کہ آدمی ایک "مسخ" شدہ مخلوق ہے اور خدا سے اجنبیت اس کا مقدر ہے۔ قبولِ عام کا درجہ حاصل نہیں کیا تھا۔ بلکہ قرونِ وسطیٰ کی عمومی مذہبی و دینی فکر اس تصور کے منافی تھی۔

فلسفیانہ معنیٰ میں اس اصطلاح کا استعمال پہلی بار فشٹے اور ہیگل نے انیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں کیا تھا۔ فشٹے کا خیال تھا کہ

> مادی اور روحانی دنیا کے مابین جو خلیج واقع ہے اسی کا نام اجنبیت ہے۔ اس کا انسداد روحانیت کے ذریعے ہی ممکن ہے۔

ہیگل نے قدرے تفصیل کے ساتھ اجنبیت کے تصور کی عینی توضیح کی

ہے۔ اس کی فکر میں اجنبیت ایک آفاقی اصول کا درجہ رکھتی ہے کہ حقیقت کے ہر مظہر میں اجنبیت اور علاحدگی نشست ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اجنبیت جدلیاتی عمل ہی کی ایک حالت ہے۔ اس کے تجربے اور اس کے خلاف بغاوت کے ذریعے آدمی خود اپنی ذات کی تخلیق اور بہ حیثیت ایک آدمی کے اپنی تکمیل آپ کر سکتا ہے۔ ہیگل کے خیال کے مطابق :

> مادہ خیال ہی کی ایک بگڑی ہوئی صورت ہے خیالِ مطلق سے اجنبیت کے باعث مادی دُنیا کی تخلیق ہوتی ہے۔ مادہ خیالِ مطلق سے علاحدہ ہو کر اپنی ایک آزاد حیثیت قایم کر لیتا ہے۔ مادی دنیا نے اسی طور پر اپنی تشکیل کی ہے۔

اسی بنیاد پر ہیگل کو خارج کی دُنیا ایک اجنبی روح کے طور پر نظر آتی ہے۔ اور وہ کہتا ہے کہ روح کی اپنے آپ سے علاحدگی کا نام اجنبیت ہے۔ اس معنی میں ہیگل کے تصور میں جو روحانیت اور تجریدیت پائی جاتی ہے وہ کرکےگور جیسے خدا پرست وجودی کے تصور سے مماثل ہے۔

ہیگل کے بعد فیورباخ نے اپنی مایۂ ناز تصنیف عیسائیت کے جوہر میں انسان کی اپنی انسانی فطرت سے اجنبیت کے تصور کی تشکیل کی۔ وہ کہتا ہے کہ

> مذہب نام ہے انسانی جوہر سے اجنبیت کا اور عینیت نام ہے تعقل سے اجنبیت کا۔

فیورباخ بھی محض تجریدات میں الجھ کر رہ جاتا ہے وہ ان سماجی رشتوں کے پس منظر میں انسانی فطرت کی تغیراتی حقیقت پر غور نہیں کرتا جو اجنبیت کے احساس کے بھی محرک ہیں۔

انیسویں صدی کے چوتھے عشرے میں مارکس نے اجنبیت کو سماجیاتی تناظر سے جوڑ کر اپنا انقلابی تصور پیش کیا۔ مارکس کا تصورِ اجنبیت، اس کی اقتصادی فکر ہی سے مخلق و مستنبط ہے۔ چارلس ٹیلر کا خیال ہے کہ مارکس کی فکر میں اجنبیت کا تصور بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ ایف۔ ایچ ھینے مان جیسے بیش تر سطحوں پر مارکس سے اختلاف

ہے مارکس کی توضیحات کو انسان کی اجنبیت کی تاریخ کے نام سے یاد کرتا ہے۔

مارکس اپنے تصور میں احساسِ اجنبیت کو فرد کی ذات کے پس منظر میں نہیں دیکھتا بلکہ اس کے نزدیک:

> انسانی معاشرے میں جب سے ذاتی ملکیت نے رواج پایا تب ہی سے انسان اور انسان کے مابین فاصلے پیدا ہوئے۔ اس معنی میں تمام اجنبیت اور پیداواری حالات میں ہی اس کے اسباب بھی مضمر ہیں۔

زمانۂ ماقبل تاریخ میں انسانوں کے مابین ایک نوع کی یگانگت تھی۔ وہ معاشرہ ذاتی منفعت اور ذاتی اقتدار جیسے جذبات سے عاری تھا۔ ذاتی ملکیت کے تصور نے طبقاتی درجہ بندی کو ہوا دی۔ نتیجتاً پیداواری رشتوں میں ناہمواری پیدا ہوئی اور پیداوار میں غیر معمولی اضافہ ہوا نیز مسابقت نے فروغ پایا۔ اس طرح معاشرے میں نت نئے تضادات نے جگہ بنائی۔

> مارکس اجنبیت کو ایک ہمہ گیر اصول کے طور پر اخذ نہیں کرتا۔ اس کی دلچسپی اجنبیت کے اس عنصری پہلو سے تھی جو ایک خاص سرمایہ دار سماج کی لازمی عطا ہے۔ جو زردار اور نادار، مالک اور کاریگر، نیز خریدنے اور بیچنے والے کے درمیان بھی واقع ہوتا ہے۔

خریدنے اور بیچنے والے کو ان کی خود غرضی ایک دوسرے کے نزدیک لے آتی ہے۔ ہر ایک صرف اپنی ضرورت اور اپنا فائدہ دیکھتا ہے۔ اسی طرح آجر اور اجیر کے مابین بھی تعلق کی نوعیت اسی قسم کی ہوتی ہے:

> آدمی کچھ نہیں ہے صرف اس کی پیداوار ہی سب کچھ ہے۔
>
> زردار سماج میں آدمی خود ایک ذریعہ یک شے میں بدل جاتا ہے۔ انسانوں کے مابین تعلق کی راہ محض ان کی ضرورت اور اغراض سے ہوکر جاتی ہے۔ ایسے ہی سماج میں یہ گمان بھی پیدا ہوتا ہے کہ ہم ایک ایسے معاشرے میں زندگی بسر کر رہے ہیں جو نوعِ انسانی سے خالی ہے۔

سرمایہ دارانہ پیداواری نظام کے ماتحت وسیع پیمانے پر محنت کی

تقسیم اور پیداوار میں غیر معمولی اضافے کے باعث محنت کش تخلیقی مسرت کے تجربے سے محروم رہتا ہے اس کی دلچسپی نہ تو اپنے کام سے ہوتی ہے نہ سماجی زندگی، فطرت اور فن میں اس کی شرکت گہری ہوتی ہے اور نہ ہی اس کی پیداوار اس کی ذات کا حصہ بن پاتی ہے۔

سرمایہ دار کے لیے وقت کا پیمانہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ محنت کی اُجرت گھنٹوں کے ذریعے متعین کرتا ہے۔ اس کے لیے آدمی یا آدمی کی محنت کی کوئی قیمت نہیں ہوتی۔ وقت ہی اس کے لیے سب کچھ ہے وہ چیز جو انسانی محنت کا ثمرہ ہے۔ آدمی اپنی محنت کے ثمر کو بڑی ارزاں قیمت پر دوسرے کو بیچ دیتا ہے۔ جب دوبارہ وہی چیز اسے دوسرے بلکہ دہ چند داموں میں خریدنا پڑتی ہے تو استحصال کا یہ اندوہ ناک عملی تجربہ محنت کش کو اپنی صنعت یا تخلیق سے اجنبی بنا دیتا ہے۔ اس طرح ایک سرمایہ دار نظام میں مزدور یا صناع اپنی تخلیق کردہ شے کے استعمال سے خود محروم ہو جاتا ہے یا دوسرے لفظوں میں محروم کر دیا جاتا ہے:

> سرمایہ دار سماج میں محنت کش جو چیز تخلیق کرتا ہے اس میں اس کی رضا شامل نہیں ہوتی بلکہ وہ چیز اس پر عاید کر دی جاتی ہے کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ اس کی تخلیق کردہ شے اس کے لیے نہیں بلکہ کسی اجنبی کے لیے ہے۔ اسے تو صرف اپنی محنت کی اجرت لے کر اسے کسی دوسرے کے سپرد کر دینا ہے۔ اس لیے دورانِ تخلیق وہ اس جبریہ محنت کے باعث اپنے کام بلکہ اپنے آپ سے بھی اجنبی ہو جاتا ہے۔ انسان ہی نہیں بلکہ اس کی حیثیت ایک ذریعے کی ہوکر رہ جاتی ہے جبریہ محنت۔ اجنبی محنت کے تصور کو جنم دیتی ہے۔ جو انسانی آزادی کے لیے زبردست خطرہ ہے۔ انسان جب اپنے طور پر ایک آزاد اور فطری زندگی نہیں گزارتا تو اپنے نوع کے درمیان میں بسر کرنے کے باوجود وہ سب سے اجنبی بنا رہتا ہے۔

پہلی اور دوسری جنگِ عظیم کی تباہیوں نے انسان کے قنوطی تصورات پر مہمیز کا کام کیا۔ اس کی سراسیمگی نے ان میلانات کو پروان چڑھایا جن میں تشکیک، بے یقینی، بے عقیدگی، زوال آمادگی اور مردم بے زاری

تھی۔ یوروپی مفکرین نے اس کیفیت کو داخلی بحران کا نام دیا ہے۔ جیورج سمیل، جس کے عمرانی و فلسفیانہ خیالات نے یوروپی فکر پر گہرے اثرات قایم کیے ہیں، اپنے ایک مقالے میں اس دہشت کا مدلل طریقے سے تجزیہ کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ

> اجنبیت انسان کی تقدیر ہے وہ شدید خواہش کے باوجود اپنی ذات سے ہم آہنگ نہیں ہو سکتا۔ عصری انسان یہ سوچتا ہے کہ محض [illegible] قوتیں [illegible] ہیں جو فرد کی انفرادیت کی دشمن اور اس کی شخصیت کی آزادانہ نشوونما کی راہ میں حائل ہیں۔ یہ قوتیں وہ ہیں جو باہر سے فرد کی ذات سے الجھاؤ کرنے کے درپے ہیں۔

انھیں خیالات کی تشریح، توضیح اور توسیع بعد ازاں وجودیوں نے کی ہے۔

وجودیوں کا اصرار اس بات پر ہے کہ آدمی جو چاہتا ہے اسے وہ بننے کی آزادی ملنی چاہیے۔ وہ ان نظریات کے خلاف ہیں جن کی رو سے صداقت کو پتہ فاصلے، علاحدگی یا معروضیت ہی سے لگایا جاسکتا ہے۔ وجودیت فرد کے ذاتی اور راست تجربے پہ زور دیتی ہے کہ انسان ایک آزاد ماحول ہی میں اپنی انفرادیت کی آپ تشکیل کر سکتا ہے۔

> جو معاشرہ ایک ہر وقت موجود کار مشین بن جاتا ہے وہاں فرد کو بھی ایک پرزے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہ چیز اس کی زندگی کو اس کے حقیقی وجود سے اجنبی کر دیتا ہے اور اس کی انفرادیت معدوم ہو جاتی ہے۔ اپنے شعور کے مطابق جینے کے بجائے وہ ایک ایسی زندگی گزارنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ جہاں دوسروں کے فیصلے اس کی راہ کو متعین کرتے ہیں۔

ھائیڈ گر کے نزدیک اس نوع کا وجود غیر حقیقی ہے۔ اپنے آپ کے ذریعے منتخب اور متشکل وجود ہی حقیقی وجود ہے۔ وہ انسان جو محض سماجی رسومات اور روایات کے مطابق جیتا ہے۔ اس کی زندگی ایک عائد کردہ اور غیر متعلق زندگی ہے۔ اس نوع کی غیر حقیقی زندگی میں ہی اجنبیت کا احساس بھی پرورش پاتا ہے۔

سارتر کے نزدیک ازدحام میں انفرادیت گم ہو جاتی ہے اور دوسروں کی موجودگی میں آدمی اپنی ذات سے علاحدہ ہو جاتا ہے۔ مگر بعد ازاں وہ

اس تصور کے برخلاف مارکسی نقطہ نظر کی روشنی میں اجنبیت پر غور و فکر کرتا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق:

> آدمی اپنے عمل کے ذریعے مسلسل اپنی تخلیق آپ کرتے رہتا ہے۔ وہ اپنی تخلیق کی تخلیق ہے۔ اس طرح آدمی اپنے عمل تخلیق کے ذریعے اپنی اجنبیت سے نجات حاصل کرنا چاہتا ہے۔

اجنبیت سارتر کے نزدیک آدمی کا لازمی مقدر ہے۔ جب کہ مارکس اسے لازمی نہیں گردانتا۔ وہ اسے واضح تر لفظوں میں ایک مخصوص معاشی و سماجی صورت حال کی دین قرار دیتا ہے۔

اسپینگر، اورٹیگا اور ھوئزنگا جیسے قنوطی دانشوروں کے نزدیک مشینی و تکنیکی ارتقا کے مقابلے میں روحانی و تہذیبی اقدار کا درجہ بلند ہے۔ مشین انسانی روح کی ضد ہے۔ مشینی ماحول میں وہ پانے سے زیادہ کھو رہا ہے۔ مشین نے انسانی خود کاری پر ضرب لگا کر اس کی ان بہترین تخلیقی صلاحیتوں کو مسخ کر دیا ہے جن کے ذریعے وہ اپنی تخلیق آپ کرسکتا نیز اپنے فن میں آپ اپنے کو آشکار کرسکتا ہے۔ آدمی آہستہ آہستہ چیز اور پرزے میں بدلتا جارہا ہے۔ یہیں سے بشریت کشی کی ابتدا ہوتی ہے۔ ان دانش وروں کا خیال ہے کہ

> مشین کی بے حسی نے انسان کو نہ صرف یہ کہ انسانی شرکتوں اور احساسات سے عاری کر دیا ہے بلکہ وسیع تر سیاسی و اقتصادی مفادات کے پیش نظر انسان ان مشینوں کے ذریعے ایک دوسرے کا ذہن، ایک دوسرے کی تضحیک، ایک دوسرے کا منکر بنتا جا رہا ہے۔ مشین جیسے عظیم تخلیقی مقاصد کے عمل میں بروئے کار لایا جاسکتا ہے انسان کے حق میں ایک مستقل خطرہ بن گئی ہے۔ اسی چیز نے انسان اور انسان کے مابین فاصلوں کی ایک سر بہ فلک دیوار کھینچ دی ہے اور وہ اپنے فن سے، اپنے آپ سے، اپنے سماج اور خود اپنی فطرت سے بیگانہ ہوتا جارہا ہے۔

اجنبیت جدید ادب کا ایک پسندیدہ موضوع ہے، جن فن کاروں نے داخلیت پر زور دیا ہے اور اظہار ذات یا ذات کے تجربے پر اپنے فن کی اساس رکھی ہے۔ ان کے یہاں تشکیک، سراسیمگی اور ایک روحانی

بے چینی کی سی کیفیت نے از خود نمو پائی ہے۔ کہیں یہ تجربے حقیقی محسوس ہوتے ہیں اور کہیں محض نقالی کا نمونہ بن گئے ہیں۔

وہ ادیب جو ذہنی رویے میں وجودیت پسند ہیں۔ ان کی تحریروں میں اجنبیت کا موضوع جزو خاص کا حکم رکھتا ہے۔ اجنبیت کے احساس کی سب سے طاقت ور نمائندگی نو تحیثر نے کی ہے۔ علاوہ ازیں دوستفسکی، کافکا، کامو اور سارتر کے افسانوی ادب میں یہ رجحان قدرے حاوی دکھائی دیتا ہے۔

اردو افسانوی ادب میں سب سے نمایاں مثالیں قرۃالعین حیدر، عبداللہ حسین، جوگندر پال، انور سجاد، خالدہ اصغر اور رشید امجد نے قایم کی ہیں۔ شاعری میں ن۔ م۔ راشد، اخترالایمان، عمیق حنفی، وزیر آغا۔ اور قاضی سلیم نے اجنبیت کے احساس کو موضوع بنا کر کئی نظمیں لکھی ہیں۔ چند مثالیں حسب ذیل ہیں۔

> "خوف، وہ جاسوس اور مجرم اور قاتل اور جیلر اور پھانسی کی رسی اور کوٹھری کی سلاخیں اور بے ذوقی کی زندگی اور بے عزتی کی موت اور بے شک اور اور اس دن کے تصورات کو گویا ایک بچے سے جو رات کو دیوار پر تیرے سے سامنے ہوتا ہے۔ سنئے قتل ہوئے۔ کون پر مقدمہ چلا۔ کس نے کس کو گولی ماری کس نے کون سا چال چھوڑا۔ کون ثبوت لے گیا۔ وکیل قتل کر دیے گئے۔ خوف آدمی کو بھی ہوئی۔ مجرم وراثت سے ملی ہے۔ خیر ہو۔ میں لاشعوری میرے دماغ میں ہر وقت سسکتی خبر چھپتے رہتے ہیں۔ میرے ذہن کی ٹیلیکس پر عجیب عجیب خبریں آتی ہیں۔ مجھے لگتا ہے حفاظت کہیں نہیں ہے۔ جس جگہ وقت خطرے میں ہوں۔ مکانات، روپیہ، شہرت، عزت، تجربے سب اڑ گئی ہیں۔ خصوصاً جائیداد بھی پرائیویٹ پراپرٹی، بینک بیلنس کا ہے۔ نہ جانے کس وقت میں موجود اور یہ سب دھرا رہ جائے۔ کس وقت، میں زندہ ہی ہوں مگر میرے ہاتھوں سے یہ سب نکل جائے۔ بڑا دل ڈوبتا ہے۔ حفاظت نہیں ہے۔"

ایک مکالمہ
قرۃالعین حیدر

لوگ۔ ایک نظر آسمان کی طرف دیکھنے کے بعد تم سادہ ورا ایک دوسرے سے نظروں ہی نظروں میں سہم سا خوف زدہ، اجنبی جواب پاکر اپنی اپنی جگہوں پر ساکت ہو جاتے ہیں اور ان کے سامنے سر جھکائے بہت ہی آہستہ رو، جیسے وقت پانی کا آبشار نہیں بلکہ موم کی کا دھارا ہے، بہت بے دلی سے۔ میکانکی انداز میں اپنے کاموں میں مصروف ہو جاتے ہیں کہ اپنے اپنے کاموں میں مصروف ہونے کے سوا چارہ نہیں کہ گھنگی سی تاریکی نے ان کے وجود ساکت کر کے ان کے سامنے الگ کر دیے ہیں۔

گگری: انور سجاد

دیکھیے:

absurd theatre of the existentialism

سیاق

1. Dictionary of Philosophy : ed., by I. Forlov (1967)
2. Gerald A.Bryant: Alienation (1970)
3. Fritz Pen : The Alienation of Modern Man (1959)

ALIENATION EFFECT:

اثرِ متغائر

یہ اصطلاح مشہور جرمنی ڈراما نگار برتولت بریخت کی وضع کردہ ہے۔ جرمنی میں اسے verfremdung seffekt کہتے ہیں۔

بریخت سامع audience اور ڈرامائی عمل dramatic action: کے مابین جذباتی فاصلے اور تنقیدی علاحدگی کو ضروری سمجھتا ہے۔

جذباتی فریب دہی کی وہ ترکیب جسے روایتی ڈراما، بالخصوص المیوں نے ایک کارآمد فنی روایت کے طور پر اخذ کیا اور مقبول خاص و عام بنایا، حقیقت فہمی کی راہ میں حارج تھی۔ بریخت نے التباسِ حقیقت اور جذباتی مغالطے کے رد کی غرض سے طائفہ: chorus: اور آغازیہ: prologue: کا بھی جا بجا استعمال کیا ہے ڈرامائی عمل یا واقعات غیر متوقع نہ معلوم ہوں اس لئے آغازیے میں ڈرامے کا خلاصہ بیان کر دیا جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ طائفائی نغمے کی شمولیت کا ایک جواز یہ ہے کہ وہ محض برائے نغمہ نہیں ہے بلکہ عمل پر تبصرہ اس کے ذمے ہے۔

بریخت سامع اور اسٹیج کے درمیان فریب دہ روایتی مفاہموں conve ntions: (مثلاً مناظر میں باہمی ربط، منتہاؤں climexes: کی پابندی، واقعات میں ناگہانی پن وغیرہ) کو بھی غیر ضروری اور غیر مناسب قرار دیتا ہے کہ ڈراما، ڈراما ہے حالِ موجود میں رونما ہونے والا کوئی واقعہ یا کوئی واردات نہیں ہے۔ بریخت اثرِ متغائر کو قائم رکھنے کی غرض سے اپنے رزمیہ ناٹک :epic theatre میں درج ذیل ترجیحات

پر اصرار کرتا ہے کہ:

1. ڈرامے کے ساتھ سامع audience کا رشتہ جذباتی نہ ہو کر عقلی ہونا چاہیے۔
2. ڈراما جذباتی فریب دہی یا تزکیہ و تطہیر catharsis: کا وسیلہ نہیں ہے بلکہ اسے معلومات بہم پہنچانے کا ذریعہ ہونا چاہیے۔
3. سامع کو بار بار اس بات کا احساس دلانا چاہیے کہ اسٹیج پہ جو زندگی پیش کی جارہی ہے۔ وہ زندگی کی نمائندگی ہے۔
4. تھیٹر تفریح گاہ نہیں ہے۔ وہ عوام کی ایک آزاد تربیت گاہ سے مماثل ہے جہاں ناظرین منحرف بہ حقائق ہوتے ہیں، تضادات سے آگاہ ہوتے ہیں اور عمل کے لئے ذہنی طور پر تیار ہوتے ہیں۔
5. اسٹیج، اسٹیج ہے۔ واردات کی جائے وقوع نہیں ہے۔ ناظر کے دماغ میں یہ حقیقت نہ نشست رہنا چاہیے کہ وہ جو کچھ دیکھ رہا ہے ایک ایسے واقع کا اعادہ ہے جو ماضی میں کسی دوسری جگہ رونما ہو چکا ہے۔
6. اداکار، اداکار ہے اسے ڈھیلے ڈھالے اور غیر رسمیاتی طریقے سے اپنا کام انجام دینا چاہیے نہ کہ وہ اپنے رول کے سانچے میں ڈھلنے کی سعی کرے۔ بلکہ اسے یہ دکھانا چاہیے کہ جس کردار کی وہ نمائندگی کر رہا ہے اس کے تئیں اس کا کیا رویّہ ہے؟ اس طور پہ سامع اور اداکار دونوں کے لئے ایک نوع کی تنقیدی علاحدگی ضروری ہے۔
7. مکالمات بھی منتہا climax: کو شدید کرنے یا جذباتی گرہ کو مزید الجھانے کے لئے نہ ہوں بلکہ وہ بیان ہوں جیسے کوئی خطیب اپنے سامعین سے رجوع ہے۔

بریخت کا سارا زور اس تنقیدی علاحدگی پہ ہے جو سامع اور اسٹیج اداکار اور کردار کے مابین جذباتی فاصلہ برقرار رکھنے میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ تاکہ ناظر جذباتی مغالطے کا شکار نہ ہو جائے یا ڈرامائی عمل سے جذباتی ہم آہنگی پیدا نہ کرے جو بالآخر تزکیاتی جذباتی اخراج کی موجب ہوتی ہے اور حقیقت کو ایک واہمے میں بدل دیتی ہے۔

ALLEGORY:

تمثیل

یہ اصطلاح دو یونانی لفظوں سے مل کر بنی ہے۔ allos کے معنی دیگر یا دوسرے کے ہیں اور agoreuein کے معنی کہنے یا بولنے کے ہیں۔ یعنی بیان کا وہ طرز جس میں ایک بات کہہ کر دوسری بات مراد لی جائے۔

اشیا کو محسوس کرنے اور دیکھنے کا ایک طرز۔

تخلیقی و مذہبی ادب کی ایک تکنیک۔ جس میں کسی حقیقت، خیال، واقعے یا تجربے کو بہ جنسہٖ ادا کرنے کے بجائے بہ شکلِ دیگر ادا کیا جاتا ہے۔ اس نوع کی تحریر میں معنی کی ایک سطح ظاہری ہوتی ہے اور دوسری ضمنی مفہوم وہ نہیں ہوتا جو پہلی سطح سے منظہر ہے بلکہ پہلی سطح کے سارے کردار اور اعمال ایک دوسرے باطنی معنی کو راجع ہوتے ہیں۔

وہ منظوم یا منثور قصہ یا تحریر جس میں مجرد اوصاف یا مجرد تصورات کو مشخص کرکے یا غیر ذی روح اشیا کو ذی روح فرض کرکے مجسم شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ جہاں صرف کردار یا اشخاص پیش کیے گئے ہیں۔ وہاں بھی ان سے مراد کچھ اور ہوتی

ہے۔ تخلیق نے ذی روح کو غیر ذی روح محسوس میں بھی پیش کیا ہے۔ اس نوع کی مثالیں بالعموم کسی شعری یا نثری شہ پارے میں محض ایک جزو کا حکم رکھتی ہیں۔

تمثیل نگار، مجازی پیرائے میں زندگی کے داخلی و معنوی حقائق بیان کرتا نیز ابدی حقائق ــــــــــــــــ کو مطمعِ نظر رکھتا ہے۔

تمثیل کے ضمن میں یہ ضروری نہیں کہ وہ ایک ایسا قصہ ہو جو مسلسل نظامِ مساوات کا حامل ہو۔ یا ایک ایسا قصہ جس کے مرئی استحضار کے پس پشت لازماً کوئی اخلاقی معنی پوشیدہ ہوں۔ اخلاقی قصّوں کے علاوہ طنزیہ و ہجائیہ، تخیلیہ اور سائنسی افسانوی ادب میں اس نوع کی بے شمار مثالیں موجود ہیں۔

نمائندگی کا ایک طرز جس میں کسی شخص یا کسی مجرد خیال یا کسی واقعے اور بتا کر محل (مختلف مقامات کے نام) اور اعمال کو مجازی پیرائے میں پیش کیا جاتا ہے۔

تمثیل، داستان کی طرح بالعموم زمان و مکان کے تعین سے عاری ہوتی ہے کیوں کہ تمثیلی قصہ، دورانِ محض میں واقع ہوتا ہے۔ اسے خارجی وقت کے پیمانے سے نہیں ناپا جاسکتا۔

تمثیل ایک توسیعی اور مسلسل استعارے کا حکم رکھتی ہے۔ استعارہ دو مختلف النوع اشیا کے موازنے پر منتج ہوتا ہے۔ استعارہ در استعارہ توسیع (یا طویل استعارہ جس کا تصور استعارہ بالتصریح سے قریب تر ہے) کے ذریعے کہانی کسی خاص ــــــــــ نتیجے تک پہنچتی ہے۔

سب سے پہلے اس طرز کا استعمال فنِ تقریر میں ہوا۔ مگر فنِ تقریر میں اس کے معنی بہت محدود ہیں۔ ادب اور فنِ تقریر دونوں ہی استعارے کی حد تک متفق ہیں مگر ادب میں اس کے معنی پیچیدہ ہیں۔ اپنے وسیع معنی میں سارا ادب ہی تمثیلی ہے۔ نارتھروپ فرائی ادب کی تمام تشریحات کو تمثیلی کہتا ہے کہ ادب میں ایک نوع کے

معنی دوسرے معنی کا قالب اختیار کر لیتے ہیں۔

انگس فلیچر کے نزدیک ادب کی حدود جتنی وسیع ہیں اتنی ہی وسعت تمثیل بھی ہے وہ کہتا ہے:

> تمثیل طرزِ اظہار ایک غیر معمولی صنفِ ادب ہے۔ جس میں خلافِ فطرت و جہات تخلیق جیسے عشقیہ شاعری، سیاسی، ہجویہ ادب، نیم فلسفیانہ تشریحات داستانی حکایات، مذہبی تصورات، تعلیمی رزمیے، وہ ناول جو فطرت naturalism: — پر مشتمل ہیں اور سماجی تبدیلی جن کا مقصد ہے، خیالی بحری سفرنامے، جاسوسی اور پریوں کی کہانیاں وغیرہ سب کچھ شامل ہیں۔

تمثیل ایک قدیم ترین طرزِ اظہار ہے۔ اس کے منابع میں اسطوری مذاہب کا درجہ اولیت میں سے ہے۔ اساطیر کا ایک بہت بڑا حصہ تمثیلی نوع کا ہے۔

> انسان نے اپنی ذہنی بیداری اور فطری تمثیلی صلاحیتوں سے فائدہ اٹھا کر ان اشیا کو حرکت میں بدل دیا جو بے جان تھیں۔ انھیں مجسم کر دکھایا جو قوتیں یا محض کیفیات و احساسات سے جن کا تعلق تھا۔ ان جانوروں اور اشیا کو زبان دے دی گئی جو بے زبان تھیں۔ آہستہ آہستہ اساطیر نے انفرادی اور اجتماعی حافظے میں اپنی جڑیں گہری کر لیں عادت اور تکرار، نیز زمانی و مکانی فاصلوں میں خلط ملط ہونے کے باعث ان کی شکلیں بھی تبدیل ہوتی رہیں اور مختلف قوموں، قبیلوں اور فرقوں میں ان کی حیثیت علاقائی رنگ کی ہو گئی۔ بعد ازاں مذہب کے سب سے پہلے اسطور پر مذہب بنانے کا دانش کا فیضان جاری رہا۔ مذاہب نے انھیں فرقوں کا نام دیا لیکن ان سے پہلے اصول بھی وضع کیے۔ اس طور پر اساطیر کی علامتی معنویتوں میں اضافہ ہوتا گیا اور اب وہ محض ایسے مظاہر میں بدل گئے ہیں جو انسانی حقائق اور قوتوں کی نمائندگی کرتے ہیں

تمثیل اپنی معنوی تونگری کے باوجود علامتی اضافیت نیز علامتی خودکارانہ تخلیقی تفاعل سے عاری ہوتی ہے۔ تمثیل بالعموم اس تناؤ کی کیفیت سے عاری ہے جس سے کوئی علامت کی گرہ کشائی کے وقت دوچار ہوتا ہے۔ تمثیل کی بنیاد ہی تعقل پر قائم ہے جب کہ علامت، اپنی حرکت میں تعقل شکن بھی ہے۔ تمثیل کی اپنی ایک میکانکیت اور حد ہے جب کہ علامت کا سفر ہی میکانکی حدود کے رد سے

شروع ہوتا ہے۔

> تمثیل زندگی سے عاری چیز، ایک ایسا تصور ہے جس پر بہت زیادہ عقل کا زور دیا گیا ہے۔ اسی لیے وہ جزوی علامتی معنویت کی حامل تو ہو گئی ہے لیکن حقیقی معنی میں اسے علامت کا درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ (جارج لارڈ) علامت کا بنیادی کام نئے مفہوم کی تخلیق ہے اور تمثیل کا طریق یہ ہے کہ وہ مقررہ تبادل کی پیش کش کرتا ہے۔

> علامت، تمثیل کی طرح کبھی دو اشیا کے مابین متوازیت اور مشابہت کی تلاش نہیں کرتی بلکہ ہمیشہ معنی کی تخلیق اور دریافت کا ذریعہ ثابت ہوتی ہے۔ اس طرح تمثیل علامت کی ایک محدود قسم ہے کیوں کہ وہ ترسیلِ معنی کے کسی مسلّمہ طریقے کی ایک پر قناعت کرتی ہے۔ (وارنر)

کاروباروجہ اسطور کی علامتی توضیحات اور معنویت کے خلاف ہے۔ اس کے خیال کے مطابق:

> جب یہ باور کیا جاتا ہے کہ مریخ Mars رومی رزم کا دیوتا ... اور ... یونانی اسطوری ہیرو ہرقل قوت کی علامت ہے۔ تو ان لوگوں کی سمجھ میں ... پسند لفظیوں اور قدیم دیوی دیوتاؤں پر عقیدہ رکھنے والوں کے نزدیک تو درست ہو سکتی ہیں۔ لیکن اس گروہ کے لیے قطعی قبول نہیں کی جا سکتیں، جس کا یقین ہے کہ علامت اس وقت وقوع ہوتی ہے جب قدیم مذاہب ایسے اساطیری و فطرت پرست مذاہب اپنے زوال پر ہوتے ہیں۔ مریخ کو جنگ اور ہرقل کو قوت یا طاقت کی علامت کہنے کے معنی یہ ہیں کہ ہم علامت کو درجہ پست کر رہے ہیں

ماڈ باڈکن، سوزان کے لینگر اور نارتھروپ فرائی وغیرہ علما پر مشتمل ایک بہت بڑا حلقہ تمثیل کی علامتی نوعیت اور اسطور کی تمثیلی نوعیت پر بہ یک زبان اصرار کرتا ہے۔ مثلاً آرفیس (یونانی اسطوری مغنی) اور اس کی محبوب ترین رفیقۂ حیات یوریڈس کا قصہ نجات کی تمثیل کی بہترین مثال ہے۔ (D.L.T.)

افلاطون کی تحریروں میں بھی جا بجا تمثیلی فکر کارفرما ہے۔ چوں کہ تمثیل اپنی اساس میں تشابہ سے علاقہ رکھتی ہے اس لیے یونانی فلسفۂ قدیم

اپنے تجرد و راز گفتار کے باوصف تمثیلی اجزا سے خالی نہیں ہے۔

تکنیک کے اعتبار سے داوری تمثیل کے وہ نمونے جن میں خواب کے حربے کو اساس بنایا جاتا ہے سب سے قدیم ہیں۔

ان تمثیلات میں مصنف اپنے جسم کی مادی حدود سے ورا ہو جاتا ہے۔ بالعموم خواب یا خواب کی سی ذہنی حالت میں کوئی روحانی قوت یا ہستی اسے آسمانوں اور زمینوں کی سیر کراتی ہے۔ عدم اور ہستی کے رنگا رنگ مظہروں اشخاص اور کیفیات سے وہ دو چار ہوتا ہے۔ اس پر متنوع معجزنما تجربات منکشف ہوتے ہیں۔ جیسے سیسرو کی De Republica (کتاب ششم) میں ایمیلیانس۔ خواب میں افلاک کی سیر کرتا اور وہاں سے تمام کائنات کی ساخت کا مطالعہ کرتا ہے۔ بعد ازاں آسمانوں، زمینوں اور پاتال کے سفر نے مغربی ادب؛ اور مذہبی صحائف میں ایک لامتناہی اور مسلسل روایت کی شکل اختیار کر لی۔

موضوعات اور رویّوں کے اعتبار سے تمثیل و تمثیلی اجزا کے درج ذیل نمونے نمایاں ہیں۔

تاریخی و سیاسی تمثیل:

اس نوع کی تمثیلات میں تاریخی شخصیتوں اور واقعات کو تمثیلی پیرائے میں پیش کیا جاتا ہے۔ تمثیل نگار کا ایک واضح مقصد ہوتا ہے اور یہ مقصد اول تا آخر جاری و ساری رہتا ہے۔

جیسے ڈرائڈن کی تصنیف موسوم بہ Absolam and Achitophel 1681ء مانند انجیل مقدس کا ایک مخصوص episode: ہے اور جسے تمثیل کے پیکر میں ڈھال کر عصری انگلستان کے سیاسی بحران کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ طنز و ہجا کی یہ ایک نمایاں مثال ہے۔ اس تمثیل میں کنگ ڈیوڈ، چارلس دوم اور ڈیوک آف مون ماؤتھ ابسولم کی نمائندگی کرتا ہے۔ ملک محمد جائسی کی پدماوت، کو اس ذیل میں لیا جا سکتا ہے۔

نفسیاتی تمثیل:

اس نوع کی تمثیل میں داخلی ذہنی و نفسی تصادمات کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ قرونِ وسطیٰ میں نفسیاتی تمثیل کے موضوعات مخصوص تھے جن کا مقصد انسانی ذہن کو آلائشوں سے پاک کرنا تھا۔

پروڈینشس کی تصنیف Psychomachia (چوتھی صدی عیسوی) اس نوع کی ایک عہد ساز تمثیل ہے۔ جس کا اثر ہمہ گیر ثابت ہوا۔ یہ تمثیل بھی انسان کے ذہنی و نفسیاتی تصادم کی مظہر ہے کہ کس طرح —— خیر و شر کی قوتیں روح پر قابض ہونے کے لیے باہم دگر جنگ و جدال سے دو چار ہوتی ہیں۔

تفکیری تمثیل:

اس نوع کی تمثیل میں مجرد وجود کو مشخص شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ کردار آپ اپنے میں کسی مجرد تصور کی نمائندگی کرتے ہیں اور تمثیل کے پلاٹ کا مقصد کوئی مذہبی اصول، عقیدہ یا دعویٰ پیش کرنا ہوتا ہے۔

جان بنیَن کی تصنیف Pilgrims Progress 1678 اس نوع کا ایک مکمل شاہ کار ہے۔ یہ ایک اخلاقی تمثیل ہے جو مذہبی تعلیم پر مبنی ہے۔ بنین نے خواب کے طور پر ہستی سے عدم تک کے سفر کی روداد بیان کی ہے جس کے کردار مجرد تصورات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جیسے دنیادار، عاقل، یاس، وفادار، اور رحم وغیرہ کردار اسم بامسمّیٰ ہیں۔ بنین نے جن مقامات کا ذکر کیا ہے وہ بھی تمثیلی نوع کے ہیں۔

اردو میں ملا وجہی کی "سب رس" میں مجرد تصورات و اوصاف کو مشخص شکل میں پیش کیا گیا ہے اور جو اپنے میلان میں عارفانہ و حکیمانہ ہے، اسی نوع کی ایک مثال ہے۔

رجب علی بیگ سرور کی تصنیف گلزارِ سرور جو ملا محمد رضی ترمذی کی مثنوی حدائق العشاق کا نثری ترجمہ ہے: ایک عارفانہ تمثیل کا حکم رکھتی ہے۔ اس تمثیل میں روح، دل، عقل، عشق اور حسن جیسے قوائے جسمانی اور اسمائے صفات کو نہ صرف مشخص کیا گیا ہے بلکہ ملک روحانیاں اور قلعۂ جسم اور دیارِ حقیقت (بنین کی طرح) جیسے مقامات کی معنویت بھی تمثیلی خصائص کو مختص ہے۔ یہ تمثیل از اول تا آخر ایک مسلسل

اور ڈرامے مجازات سے ... ہی ہے اس میں رمز ... کی خصوصیت بھی پیدا ہوتی ہے۔

محمد حسین آزاد کی نیرنگِ خیال کے تمثیلی قصّے بھی اپنی مشترکہ صورت میں مبنی بر تصورات ہیں۔ اور اساساً جو اپنے مقصد میں اخلاقی ہیں۔

بعض تمثیلات مذکورہ بالا تمام اجزا و تدابیر سے مرکّب ہیں۔ جیسے اسپینسر کا منظوم رومانی پارہ Faerie Queene 1590-1596 ایک ایسی مثال ہے جس کا تناظر بے حد وسیع ہے اور جو بیک وقت تاریخی، سیاسی، اخلاقی اور مذہبی مقاصد پر محیط ہے۔ تخمین کے تاثر کے سوئفٹ کی Gulliver's Travels 1726 کا مقام بلند ہے۔ اس میں مصنف نے بڑی بےباک ہنسی کے ساتھ اپنے عہد کے علم فروشوں پر کاری ضرب لگائی ہے۔ یہ ایک تازیانہ بھی ہے احتجاج بھی۔ تمثیل بھی ہے درس بھی۔

پندرھویں صدی سے سولہویں صدی تک کا زمانہ allegorical drama کے عروج اور پھر زوال کا زمانہ ہے۔ تمثیلی ڈراموں کا ارتقا تمثیلی ناٹکوں morality plays: کے زوال کے بعد رک گیا۔ اصلاً ان ناٹکوں کا سرچشمہ قرونِ وسطیٰ کے آخری زمانوں کے اعجازی ناٹک miracle plays اور سرّی ناٹک mystery plays: ہیں۔ بیسویں صدی میں جیروم کا ڈراما The Passing of the third Floor Back 1908 کاریل کاپیک کا The Insect Play 1921 اور ایڈورڈ البی کا Tiny Alice 1964 اس نوع کی دلچسپ مثالیں ہیں۔

اردو میں محمد حسن کا ڈراما 'ضحاک' ایک مکمل سیاسی ہجائیہ تمثیل ہے۔ محمد حسن کا پلاٹ ایک قدیم تلمیح پر استوار ہے۔ انھوں نے اسے عصری معنویت عطا کرکے بڑے حسن و خوبی کے ساتھ ڈرامائی ہیئت میں ڈھال دیا ہے۔ زاہدہ زیدی کا ڈراما صحرائے اعظم اسی نوعیت کا ہے۔
کئی ادبی طرز ہائے عمل میں نمائندگی کا طور تمثیل سے مماثل ہے اور وہ اپنی دوہری معنویت اور مجازی خصوصیت کی بنا پر تمثیل کے نزدیک تر خیال کیے جاتے ہیں۔

تمثیلیہ : fable :

ایک ایسا منظوم یا منثور مختصر قصّہ ہوتا ہے جس میں کسی اخلاقی دعوے یا انسانی کردار یا کسی رہنما اصول کو مثال دے کر سمجھایا جاتا ہے۔ اس کے کردار بالعموم غیر ذی روح اشیا یا غیر انسانی مخلوق ہوتے ہیں۔ قصّے کے آخر میں مصنف یا کردار مقولے کی صورت میں اخلاق کا درس دیتا ہے۔ لوک روایت folk lore: ان قصّوں کا ماخذ ہے۔

جے۔ اے۔ کڈن نے تمثیل، تمثیلیہ اور مثالیہ parable: کے مابین امتیازات کو ایک عربی تمثیلیے کے ذریعے واضح کیا ہے کہ

ایک مینڈک اور ایک بچھو، دونوں دریائے نیل کو عبور کرنا چاہتے تھے۔ مینڈک نے بچھو سے کہا کہ اگر تم ڈنک نہ مارو تو میں تمھیں اپنی پیٹھ پر بٹھا کر دریا کے پار لے جا سکتا ہوں۔ بچھو نے مینڈک کی شرط مان لی مگر اس سے دریا میں نہ ڈبونے کا وعدہ بھی لے لیا۔ اس طرح دونوں نے اپنے وعدے کا پاس رکھا اور دریا کے پار پہنچ گئے۔ بچھو نے کنارے پر پہنچ کر مینڈک کو ڈنک مار دیا۔ مینڈک نے مرتے ہوئے بچھو سے پوچھا کہ تم نے ایسا کیوں کیا۔ کیوں؟ بچھو نے جواب دیا۔ کیوں کہ ہم دونوں عرب ہیں۔ ہیں نا؟ کڈن کہتا ہے کہ اس تمثیلیہ میں مینڈک کی جگہ جناب خیر اندیش اور بچھو کی جگہ جناب فریبی یا جناب دوغلے کا کردار رکھ دیں اور ہم دونوں عرب ہیں کی جگہ ہم دونوں آدمی ہیں کا جملہ چست کر دیں تو تمثیلیہ fable: تمثیل allegory: میں بدل جائے گا۔

مزید برآں مینڈک کو باپ اور بچھو کو بیٹے کا نام دے دیں (یعنی ملاح اور مسافر) اور پھر بیٹا اپنی زبان سے یہ الفاظ ادا کرے کہ ہم دونوں خدا کے بیٹے ہیں، ہیں نا؟ تو اسے انسان کی خیر رساں فطرت یا بدبختی اور گناہ سے متعلق مثالیہ parable: سے تعبیر کیا جائے گا۔

مذہبی مثالیہ exemplum:

کسی مذہبی خطبے یا انجیلی حکایت کے فن کی بنیاد پر گڑھا ہوا اخلاق آموز مثالیہ ہوتا ہے۔ اس کی خوبی اس کے اختصار اور انسانی فطرت و اعمال کی

تمثیل کشی میں مضمر ہیں۔

اس صنف کی جڑیں بھی انجیل ہی میں پیوستہ ہیں۔ بالخصوص قرونِ وسطیٰ میں اسے کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ مذہبی مبلغین نے نئے اور پرانے ہزاروں مذہبی مثالیوں پر مشتمل کئی ضخیم مجموعے بھی تیار کیے ہیں۔ مولانا روم، شیخ سعدی اور اقبال کے یہاں ایسی کئی مثالیں موجود ہیں۔

چاسر نے بھی کئی جگہ ان مذہبی مثالیوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔ مثال کے طور پر The Pardner's Tale میں پارڈن، مثالیہ موسوم بہ طمع سازی برائیوں کی جڑ ہے۔ ان تین خرمستوں کا قصہ سناتا ہے۔ جو موت کی تلاش میں نکلتے ہیں۔ لیکن انھیں موت تو نہیں ملتی سونے کا ایک خزانہ مل جاتا ہے۔ اب ان میں سے ہر ایک یہ چاہتا ہے کہ خزانے کا مالک وہ بن جائے۔ طمع میں آکر بالآخر تینوں ایک دوسرے کا قتل کر دیتے ہیں۔ پس ثابت ہوا کہ طمع بہت بری چیز ہے۔

تمثیلی داستانیں، قصے اور ڈرامے اب ماضی کا حصہ بن چکے ہیں۔ تاہم ادبی اسالیب میں تمثیلی عناصر بھی دانستہ و نادانستہ طور پر در آتے ہیں۔ بیسویں صدی میں ان عناصر کو نہ صرف یہ کہ نثری ادب میں بروئے کار لایا گیا ہے بلکہ یہ خاصے بعض شعری شہ پاروں میں بھی بڑے حسن و خوبی کے ساتھ کارفرما ہے۔

پریم چند جیسے حقیقت پسند افسانہ نگار کی انمول رتن اور بیج مخمور نام کی کہانیاں مکمل تمثیلی کہانیاں ہیں مگر یہ ان کے ابتدائی سفر کے نشانات ہیں۔ بعد ازاں جب انھوں نے اپنے فن کو حقیقت کی فہم سے ہم آہنگ کیا تب بھی ان کے اسلوب میں تمثیل کا آب و رنگ اکثر اوقات بے ساختگی کے ساتھ ابھر آیا ہے۔ مثلاً نمک کا داروغہ جیسی بعد کی کہانی میں درج ذیل ٹکڑا ملاحظہ فرمائیں:

> دولت فرض کی اس خام کارانہ جسارت اور اس تن تنہا نفس کشی پر جھنجھلائی اور اب ان دونوں طاقتوں کے درمیان بڑے معرکے کی کشمکش شروع ہوئی۔ دولت نے پیچ و تاب کھا کھا کر مایوسانہ جوش کے ساتھ کئی حملے کیے۔ ایک سے پانچ ہزار تک، پانچ سے دس ہزار تک، دس سے پندرہ، پندرہ

> سے بیس ہزار تک نوبت پہنچی۔ لیکن فرض مردانہ ہمت کے ساتھ اس سپاہِ عظیم کے مقابلے میں یک و تنہا پہاڑ کی طرح اٹل کھڑا تھا۔

آزادی کے بعد کرشن چندر، انتظار حسین، انور سجاد، جوگندر پال، بانو قدسیہ، مستنصر حسین تارڑ، غیاث احمد گدی اور رشید امجد کے فن میں تمثیل و علامت کے عناصر کا دلآویز اشتراک نمایاں ہے۔ رشید امجد طویل استعارے یا کسی ایک حاکمانہ استعارے کے تحت مختلف نوعیت کے استعارے کے تسلسل کو اپنے اسلوب فن کی اساس نہیں بناتے وہ وقوعہ بہ وقوعہ اور صورت حالات کے مطابق ایسے پیکر اور پیکروں کی تجریدیں خلق کرتے ہیں جو اصلاً و معناً کہیں استعارہ اور کہیں تمثیلی علامت کا حکم رکھتے ہیں جیسے درج ذیل اقتباس سے مظہر ہے:

> بیڈ پر لیٹے لیٹے اسے اپنا آپ کبوتر میں تبدیل ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ تیز پنجوں اور چمکیلی آنکھوں والی بلی دبے پاؤں اس کے پیچھے آتی ہے۔ وہ سمٹ سمٹ کر دیوار کے ساتھ لگ جاتا ہے۔ ساتھ والے پلنگ پر سوئی اس کی بیوی اس کے بوجھ سے گھبرا کر کروٹ لیتی ہے۔ وہ بلی کے بن بستر پر گر جاتا ہے۔ چند لمحے یونہی پڑا رہتا ہے۔ پھر صحن میں نکل کر آتا ہے۔ کبوتر سامنے والی دیوار پر سفید دھبا بنا دیکھ رہا ہوتا ہے۔ بلی اسے دیکھ کر صحن سے غائب ہو جاتی ہے۔ پانی پی کر وہ واپس بیڈ پر آتا ہے۔ اور ٹکٹکی باندھے صحن کو دیکھتا رہتا ہے۔ بتی جا چکی ہے وہ ابھری چاندنی میں سامنے دیوار پر بیٹھا کبوتر صاف نظر آتا ہے۔

پریم چند کے دو بیل کے بعد رشید رفیق حسین کا افسانہ ہیرو ہے جو حیوانی کرداروں پر مشتمل ہے، میرزا ادیب کے افسانے دلِ ناتواں اور مولوی محمد ظفر کے افسانے پلکھن میں پودوں کو کرداروں کے طور پر متشکل کیا گیا ہے۔ ممتاز مفتی نے اپنے افسانے اندھیرا میں روغنی پتلیوں اور میرزا ادیب نے درونِ تیرگی میں ذروں کو کردار بنایا ہے۔ ان افسانوں میں تمثیلی پیرائے میں کسی خاص حقیقت اور معنویت کو ابھارا گیا ہے۔ مثلاً:

جوگندر پال کے تمثیلی افسانوں کا کینوس بڑا وسیع ہے۔ پال کے حیوانی (مثلاً چڑیا، کوا، سانپ، کتا وغیرہ) کردار یا نباتاتی (درخت اور شاخیں وغیرہ) اور جماداتی (جیسے پہاڑ وغیرہ) کردار بالترتیب، کتھا ایک پیپل کی، ہرا مچھ اور بیک لین، پہاڑ، درویش اور اس طرف جیسی کہانیوں میں گہری رمزیت اور تہ داری کے ساتھ متشکل ہوئے ہیں۔ پال نے نوعی تقاضوں اور مماثلتوں کی روشنی میں ان حیوانی اور نباتاتی کرداروں کو اخذ نہیں کیا ہے بلکہ بیش تر صورتوں میں وہ زیادہ انسان اور بشریت کے حامل نیز حرص، آز، مکر اور ساوسی سے آگاہ ہیں۔ اس تمام باخبری کے باوجود ان کی حیرتیں معصوم اور ان کی جراتیں پر سکوت ہیں۔

اردو مثنویوں اور قصیدوں میں ضمنی طور پر کئی جگہ تمثیلی عناصر کا استعمال کیا گیا ہے مگر ان نظموں کی بھی خاص تعداد ہے جو مکمل طور پر تمثیلی ہیں مثلاً میر تقی میر کی مثنوی اژدر نامہ، نظیر اکبر آبادی کی ہنس نامہ، محمد حسین آزاد کی مثنویاں شبِ قدر، صبح امید، خوابِ امن، دادِ انصاف، وداعِ انصاف، اور گنجِ قناعت، حالی کی مناظرۂ رحم و انصاف اور نشاطِ امید، اقبال کی شعاعِ امید اور عقل و دل، شاد عظیم آبادی کی مثنوی مادرِ ہند اور درگا سہائے سرور کی شیونِ عروس، جلوہ امید، امید اور طفلی وغیرہ نظمیں۔ ان نظموں میں بیش تر مقصدی اور اصلاحی نوعیت کی حامل ہیں۔

جدید شعرا میں اختر الایمان، جیلانی کامران، اور محمد علوی وغیرہ نے تمثیلی عناصر کو بڑی خوبی کے ساتھ تخلیقی آہنگ عطا کیا ہے۔

> ان نظموں میں معنوی سطح پر ابہام پایا جاتا ہے کیوں کہ تکنیک کے اعتبار سے ان میں داخلی توسیع کا عمل تمثیلی نوعیت کا ہے مگر معنی کی حرکت کے اعتبار سے ان کا جھکاؤ علامتی اضافیت کی طرف ہے۔

اختر الایمان کی نظم "سب رنگ" ایک مکمل تمثیلی شاہ کار ہے۔ اس کے آغاز میں زبور سے اخذ کردہ یہ آیت درج ہے۔

> اے خدا وند بچائے کیوں کہ کوئی دین دار نہیں رہا اور امانت دار لوگ بنی آدم سے مٹ گئے وہ اپنے ہم سایے سے جھوٹ بولتے ہیں اور خوشامدی ہونٹ سے

باتیں کرتے ہیں۔

اس نظم میں سانپ، گدھا، بندر، چڑیا، گینڈا، خچر، بیل، ہدہد، کتا، الو اور گدھ جیسے حیوانی کردار ہیں۔ زمان، مکان اور قوتِ حیات و نمو جیسے مجرد کردار ہیں۔ تاریک سیارہ میں خواب اور حقیقت کے مابین مکالمہ ہے۔ خاک و خون میں قوتِ نمو اور راہی کے کردار ہیں۔ ایک کہانی میں دیگر کرداروں کے علاوہ ماضی اور مستقبل کو کردار کے طور پر متشکل کیا گیا ہے ان تمام نظموں کے رگ و ریشے میں حزن و ملال کی کیفیت جاری و ساری ہے۔ شاعر نے انسان کے داخل و خارج کے تضاد کو بڑی نکتہ رسی سے اجاگر کیا ہے۔

اعتماد جیسی مختصر نظم میں اختر الایمان نے تمثیل کی تکنیک کو بڑی چابک دستی سے استعمال کیا ہے۔

> یوں خود سر ہوا، ایک ذرہ ہے تو
> یوں اڑا دوں گی میں، موج دریا بڑھی
> یوں ہوئے ہے ایک تنکا ہے تو
> یوں بہا دوں گی میں، آتشِ تند کی
> آگ لپٹ نے کہا میں جلا ڈالوں گی
> اور زمیں نے کہا میں نگل جاؤں گی
> میں نے چہرے سے اپنے الٹ دی نقاب
> اور ہنس کر کہا میں سلیمان ہوں
> ابن آدم ہوں میں، یعنی انسان ہوں

محمد علوی کا شمار بھی اختر الایمان کے سلسلے کے ان شعرا میں کیا جائے گا جو مردم گزیدہ ہیں انسان کی درندگی و وحشت ناکی سے شاکی اور اپنے عصر کے تضادات سے ہراساں۔ عقیدہ شکنی نے انسان کے باطن میں جو خلا پیدا کیا ہے اس کے تکلیف دہ احساس سے ان کی آوازیں مملو ہیں بالخصوص تمثیلی یا جزوی تمثیلی نظموں میں اس قسم کے موضوع نے زیادہ بار پایا ہے۔ اس ضمن میں محمد علوی کی نظم ویل کم دیکھیے:

تو کیا گدھا ہے

وہ پوپ ہیں بچھو ہیں

چار دشاؤں میں جو گر

ہم کے دوست کو

اس نے کل صبح کھانے پہ مدعو کیا

اور پھر شام کو

شہر میں آکے آرام سے سو گیا

صبح جب آئے تو [illegible]

شہر کی سونی سڑکوں پہ لاشیں پڑی تھیں

وہ گدھا چپ کھڑا ہے

آئے مہمانوں کو

دونوں پہلوؤں کے

دیکھ کر کہہ رہا تھا !!

دیکھیے :

drama fable myth parable symbol

سیاق

1. Northrop Frye , Anatomy of Criticism (1971)
2. Angus Fletcher ,
   Allegory; The Theory of a Symbolic Mode (1964)
3. Edwin Honig ,
   Dark Conceit; The Making of Allegory (1959)
4. A.D. Nuttal , The Concepts of Allegory (1967)
5. John Macqueen , Allegory (1970)

ALLITERATION:

تجنیس صوتی
تکرارِ صوت ، آغاز بندی۔

ہم صوت آوازوں کی سلسلے وار تکرار۔

دو لاطینی الفاظ سے مرکب ، مطابق بہ حرف یا مطابق بہ صوت ۔
کسی مصرعے جملے یا عبارت میں بالعموم ابتدائی نہ کہ آخری متساوی الصوت اصوات (مصمتوں ، موکد صائیات) یا الفاظ پر مشتمل تدبیر کاری جیسے :

Five miles meandering in mazy motion

اس صنعت کی بہترین مثالیں اینگلو سیکسن شعرا (علی الخصوص لینگ لینڈ کی شاعری) ، الزبیتھن اور وکٹورین عہد کے شعرا کے کلام میں وافر ہیں۔

تجنیسِ صوتی کے تحت صوتی حسن پیدا کرنے کے لیے کسی مصرعے یا اس کے جزو میں ایک ہی صوت سے شروع ہونے والے دو یا دو سے زیادہ الفاظ یا تاکیدی صائیات کو تسلسل کے ساتھ باندھا جاتا ہے ۔ شعری نحوی ترکیب میں صوتی بازآفرینی کی غرض سے نیز معنیاتی تاثر کو دوبالا کرنے کے لیے اس کو استعمال کیا جاتا ہے ۔

اینگلو سیکسن *Anglo Saxon* : نظموں میں قافیہ کے بجائے اوائلی قافیہ بندی : *beginning rhyme* یا داخلی قافیہ بندی : *internal rhyme* کا رواج عام تھا ۔ تکرارِ صوت کی یہ شکل مصرعوں کو ایک رابطے میں پرونے والی کڑی کا کام انجام دیتی تھی ۔

بعض مشرقی علما کے خیال کے مطابق قدیم یونانی و لاطینی نظامِ قوافی و اوزان

مروّجہ نظام سے مختلف تھا۔ قافیے کے بجائے تجنیسِ صوتی اور متحد الصوت اصوات و الفاظ کی تکرار کو بالخصوص ابتدائی جُز میں خاص رکھا جاتا تھا۔ مروّجہ قافیہ بندی اسی عیب کی عطا ہے۔

مختلف شعرا نے اس سے مختلف کام لیے ہیں۔ بعض نے اس صنعت کو محض تزئین و آرائش کی خاطر استعمال کیا ہے۔ جس کو محض استادانہ قدرت کا مظاہرہ ہی مقصود تھا۔ بعض نے اس قسم کے صوتی تکرار سے موزوں کے تاثر کو شدید کیا ہے (جیسے والٹیر) بعض نے اس سے کلام میں زور پیدا کرنے کا کام لیا (جیسے وکٹر ہیوگو) اور شیکسپیئر نے اس سے نازک ارتعاشات ابھارنے کی سعی کی ہے۔ شیلی نے ایک نظم کے بارے میں کہا ہے کہ وہ ایک ہزار مصرعوں پر مشتمل تھی اور جس کا ہر لفظ ل سے شروع ہوتا تھا۔

گویا یہ صنعت شعر ہی کو مخصوص رہی ہے۔ تاہم کارلائل نے اپنی نثر میں اس صنعت سے بڑے فائدے اٹھائے ہیں۔

تکرارِ صوت کی کچھ اور شکلیں ہیں:

تجنیسِ متبادل alternate alliteration: جس کے تحت مصرع میں متبادل طور پر صوتی تکرار کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ اس پابندی سے شعر میں تنافر بھی پیدا نہیں ہوتا۔ کالرج کے نزدیک متبادل تکرارِ صوت میں نغمگی کا ایک جہانِ اسرار پوشیدہ ہے۔

تجنیسِ مخفی hidden alliteration: کے تحت وسطی اصوات میں تواتر کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ جیسے میکبیتھ کا ایک فقرہ ہے۔

after life's fitful fiver

اس فقرے کے آخری دونوں الفاظ میں تکرارِ صوت ہے۔ لیکن ابتدائی دونوں لفظوں میں f کی آواز اس آہنگ کے تاثر میں اضافہ کر رہی ہے۔

تجنیسِ معکوس reverse alliteration: میں ابتدائی اصوات کے تواتر کے بجائے لفظوں کے آخری اصوات کی تکرار کو برقرار رکھا جاتا

ہے۔ مثلاً

Bill shell call the girl shine

تجنیسِ صوتی کا متجاوز استعمال، تنافر کو راہ دیتا ہے اور اس صورت میں ایسی مثالوں کا شمار نری لفاظی: bombast کے ذیل میں کیا جاتا ہے۔

دیکھیے:

assonance *cocophony*

مسیاق

1. C.F. Richardson, A Study in English Rhyme (1909).
2. H.C.K. Wyld, Studies in English Rhymes (1923).
3. H.Lanz, The Physical Basis of Rime (1931).

ALLONYM:

فرضی نام

وہ نام جو مصنف اپنے اصلی نام کے بجائے استعمال کرے۔
جعلی نام یا قلمی نام کو pseudonym بھی کہتے ہیں۔
ہر مصنف کے فرضی نام کی وجہ تسمیہ بھی علاحدہ ہوتی ہے۔
بعض مصنفین حکومتِ وقت، کسی مخصوص مذہبی و نظریاتی گروہ یا اربابِ حل و عقد پر کڑی اور دو ٹوک تنقید کرنے کی غرض سے فرضی نام رکھ لیتے ہیں۔ تاکہ راست احتساب و گرفت سے محفوظ رہ سکیں۔ نام کی یہ صورت اکثر عارضی ہوتی ہے۔

ولیم بروز نے 1953 میں ولیم لی کے نام سے Junkie نام کا ناول لکھا تھا۔ میر تقی میر نے نکات الشعرا میں لکھا ہے کہ موسوی خان، معجز، فطرت اور موسوی تینوں تخلص کرتے تھے یاس یگانہ چنگیزی نے بھی یاس اور یگانہ ہر دو تخلص کا استعمال کیا ہے۔ سید محفوظ علی دیوانی صاحب طنزیات و مقالات کے بارے میں محمد محی الدین نے لکھا ہے۔

میر محفوظ علی کے نام ایک دو نہیں چھ تھے۔ جب ایک نام سے مشہور ہو جاتے۔ فوراً دوسرا اختیار کر لیتے اور مختلف اخباروں اور رسالوں میں مختلف ناموں سے مضامین لکھتے۔ ان ناموں میں بھی رعایت لفظی کا استعمال ہوتا تھا۔ ان کے چھ نام یہ ہیں: 1۔ ملّائے سوالی (میر صاحب سوالی لینڈ میں جگی کے عہد پر فائز رہ چکے تھے) 2۔ مُلا علی کاتب بودھا متوی (بدھا مئو بدایوں کا قدیم نام ہے۔ 3۔ مُلّا علی آق سقال (آق معنی سفید، سقال کے

ریش یعنی سفید داڑھی والے مُلا علی۔ 4۔ سعب (س = سید، م = محفوظ، ع = علی، ب = بدایونی) 5۔ مصنون العلی (مصنون کے معنی محفوظ) یعنی محفوظ علی۔ 6۔ شمع بے نور (نور معنی نقطے) یعنی شمع سے نقطے ہٹا دیے گئے تو سمع رہ جاتا ہے جو مخفف سید محفوظ علی کا ہے۔

پریم چند کے تعلق سے سب ہی واقف ہیں کہ ان کا اصلی نام دھنپت رائے تھا۔ ان کے چچا نے ان کا نام نواب رائے رکھا تھا۔ سوزِ وطن (اشاعت 1908) کی ضبطی (بہ حکم کلکٹر ضلع ہمیر پور) کے بعد وہ دیا نرائن نگم مدیر زمانہ کانپور کی تجویز پر پریم چند کے فرضی نام سے بھی لکھنے لگے۔ مصلحتاً ان کی بعض کہانیاں 'زمانہ' میں بغیر نام کے بھی شائع ہوئیں انھوں نے 1910 کے بعد ایک دو مثالوں سے قطع نظر بیش تر تحریروں میں پریم چند کے نام ہی کو ترجیح دی۔ اس لحاظ سے پریم چند کا نام جو کہ دو لفظوں پر مشتمل ہے اور جسے سیاسی جبر کے تحت رکھا گیا تھا، ہمارے نزدیک اسے تخلص نہیں قرار دیا جا سکتا۔ تخلص کے لیے یک لفظی نام ہی مروج اور مستعمل ہے۔

1939 کے ارد گرد نواب جعفر علی خان اثر نے ترقی پسند شاعری کے خلاف چند مضامین لکھے تھے۔ اثر چوں کہ اپنے عہد کی ایک انتہائی بارسوخ شخصیت تھے، اور بہ حیثیت ایک استاد کے بھی ادبی حلقوں میں ان کی آرا کو بڑے احترام کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ اس لیے سجاد ظہیر نے پاسِ احتیاط کے ساتھ ان مضامین کے جواب سراج مُبین کے فرضی نام سے قلم بند کیے تھے بعد ازاں سجاد ظہیر نے سراج مُبین کے نام سے کبھی نہیں لکھا۔

دیکھیے:
pseudonym

ALLUSION:

مشعر
تلمیح۔

کسی دوسرے معروف ادبی یا فنی شہ پارے سے ماخوذ، یا کسی حقیقی تاریخی یا افسانوی شخص اور واقعے سے متعلق راست یا نا راست اشارتی معنی خیز اور بلیغ حوالہ۔

تلمیح کے لغوی معنی ہیں کسی شے کی طرف اچٹتی نظر ڈالنا۔ اس معنی میں اشارہ کا مفہوم پوشیدہ ہے۔ اسی رعایت سے کلام میں کسی قصے یا واقعے کی طرف اشارہ کرنے والے لفظ یا الفاظ کو تلمیح کہتے ہیں۔

یہ ایک صنعت ہے جس کا مقصد اجمال مگر تفصیل سے گریز ہے۔

> شعراء اپنے مقصد یا خیال کی وضاحت میں ہمیشہ نا راست کلام کے طرز کو ترجیح دیتے آئے ہیں۔ تاکہ کم سے کم کلمات و الفاظ میں زیادہ سے زیادہ تجربات و خیالات کو نظم کیا جا سکے۔

شعراء نے محض تاریخی، نیم تاریخی یا مقبول عام قصوں سے متعلق ہی مشعرات کا سرمایہ استعمال نہیں کیا بلکہ جابجا احادیث، قرآنی آیات اور اساطیر بھی ان کے ماخذ رہے ہیں۔ لیکن عموماً انہی مشعرات کو ترجیح دی جاتی ہے جو معلوم، اجتماعی اور کسی نہ کسی حیثیت سے مشہور ہیں۔ جب کہ انگریزی لفظ **allusion** غیر معروف تلمیحی اشارات کو بھی اپنے معنی کی حدود میں

شامل کرتا ہے۔ جیسے ایڈ گرایلن پو نے مختلف زبانوں کے اساطیری و تلمیحی نظام سے فائدہ اٹھایا ہے۔ ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ کو ایک مشکل ترین نظم اسی معنی میں کہا جاتا ہے کہ اس کے کئی مشعرات یورپ کے علاوہ دوسرے ممالک کے تہذیبی سرمائے سے بھی ماخوذ ہیں۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی نظم *The Long Song of F. Alfred B. Prufrock.* میں خطیب کہتا ہے "میں شہزادہ ہیملیٹ نہیں ہوں"۔ یہاں ہیملیٹ کا استعمال بالواسطہ حوالے کے طور پر ہوا ہے اور یہ حوالہ واضح بھی ہے نیز مستقل بھی۔

عموماً تخلیقی ادب ایسے بالواسطہ حوالوں سے معمور ہے جو کسی مذہبی یا تاریخی تلمیح یا اسطور سے متعلق ہیں۔

> بالواسطہ یا بلا واسطہ مشعرات کسی تخلیق کو معنی سے مالا مال ہی نہیں کرتے بلکہ موضوع کی توسیع کا وسیلہ بھی ہوتے ہیں۔ مصنف ادب کی مستحکم روایت سے اخذ و قبول کر کے قاری کو یہ موقع فراہم کرتا ہے کہ وہ بھی اس حوالہ کے ذریعے علم و فن کے خزینۂ ماخذ سے مستفیض ہو سکے۔

ملٹن، اسپینسر اور شیکسپیئر کے تلمیحی اشارات میں رمزیت ضرور ہے اور ان سے معنی و مفہوم کی توسیع کا بھی کام لیا گیا ہے لیکن وہ مبہم اور پیچیدہ نہیں ہیں۔ ان کے حوالے اور ماخذ معلوم اور قابل رسا ہیں۔ جب کہ جیمس جوائس، ایذرا پاؤنڈ اور ایلیٹ وغیرہ کے اکثر و بیشتر بالواسطہ حوالے یا تو ذاتی تجربے پر مبنی ہیں یا ان کے ماخذ بعید ترین و غیر مانوس ہیں۔ انتہائی منفرد، منتخب ترین اور مخصوص نوع کے عالمانہ بالواسطہ حوالوں کے باعث ان شعراء کے کلام میں پیچیدگی اور ابہام کی کیفیت نے بھی نمو پائی ہے۔

اردو میں مشعرات کی مثالیں:

خدا ساز تھا آزر بت تراش   ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

میر تقی میر

نقش فریادی ہے، کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن، ہر پیکرِ تصویر کا
کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا، شام کا لانا ہے جوئے شیر کا
—— غالب

خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ
تو شعلۂ سینائی، میں شعلۂ سینائی
—— اقبال

سلیماں سر بہ زانو اور سبا ویراں
سبا ویراں، سبا آسیب کا مسکن
سبا آلام کا انبارِ بے پایاں!
گیاہ و سبزہ و گل سے جہاں خالی
ہوائیں تشنۂ باراں
طیور اس دشت کے منقار زیرِ پر
تو سرمہ در گلو انساں
سلیماں سر بہ زانو اور سبا ویراں
—— سبا ویراں: ن۔م۔راشد

ہم بیکتاشی محض دعا نہیں کرتے۔ خانم تم نماز پڑھتی ہو؟ سیدھی سادی نماز؟ ہم نماز پڑھنے کو دارِ منصور پر چڑھنا کہتے ہیں۔ میں روز دارِ منصور پہ چڑھتا ہوں اور فنا ہو جاتا ہوں۔ اور زندہ ہوتا ہوں۔ چوں کہ تم ایسا کبھی نہ کروگی تمہیں کچھ معلوم نہ ہوگا۔ میں روزانہ خواہشات کو باندھتا ہوں اور قناعت کو کھولتا ہوں۔ خدا صابر ہے۔ کیوں کہ حی و قیوم ہے۔ تب میں نے ذرا بے ادبی سے کہا آفندم آپ کو ہسپانیہ کے حاجی یوسف بیکتاشی کا نام یاد آتا ہے۔ پندرہویں صدی عیسوی میں وہ علیہ الرحمۃ اندلس میں موجود تھے۔ جب مسلمانوں پر قہر ٹوٹا ان کا اور ان کے مریدوں کا صبر و رضا کسی کام نہ آیا حاجی مسلیم نے میری بات کا مطلق نوٹس نہ لیا۔ اور کہتے رہے۔ میں انوارِ الٰہی کی روشنی میں سفر کرتا ہوں۔ میں ننانوے اسمائے ربی کی روشنی میں چلتا ہوں۔ ہو، جو یہ رنگ سرخ ہے۔ احد سبز اور عزیز جو سیاہ ہے اور ودود جس کی ذات میں روشنی نہیں
—— ملفوظاتِ حاجی گل بابا بیکتاشی: قرۃ العین حیدر

ALTRUISM:

بشر دوستی
دگریت۔

لاطینی لفظ alter سے مشتق بمعنی دگر جسے فرانسیسی مثبت پسند فلسفی آگسٹ کومتے نے وضع کیا اور اس کے پیروکاروں نے بہ حیثیت ایک فلسفے کے اس کی زبردست تشہیر کی۔

بلا تفریق ملک و ملت بنی نوعِ انسان کے ساتھ دردمندی، محبت، بے غرض دوستی اور عام فلاح و بہبود پہ زور دینے والا نظریہ۔

وہ تصور جو دوسرے انسانوں کے حق میں ذاتی مفادات سے دست برداری پر اصرار کرتا ہے۔

اخلاقیات کا وہ نظریہ جس کی رو سے فعل کی اخلاقی قدر و قیمت کا معیار و میزان صرف بشر دوستی ہے۔

عفو، درگزر، اُنس اور برادرانہ رابطوں پہ زور دینے والا وہ تصور جسے مذہبی تعلیمات میں ضابطے کی حیثیت حاصل ہے۔

ایک سماجی جبلت جس کا جواز بے نفسی، بے غرضی، رحم دلی، محبت اور ایثار جیسے اعلیٰ انسانی جذبوں اور قدروں میں مضمر ہے۔ کومتے کا منشا تھا کہ اس انسانی جبلت اور جذبہ کو —— زندگی کے ایک قوی اصول اور ایک اخلاقی قدر —— کے طور پہ تسلیم کیا جائے اس کا اصرار تھا کہ:

انسان اپنی خود نہاد انا کے خول سے باہر نکل کر جو کچھ ہے وہ اپنے لیے ہے کے بجائے زندگی برائے دیگراں کے نظریے پر ترجیح دے اور دوسروں

کے فلاح و بہبود کے کام آئے۔

ہربرٹ اسپنسر نے اپنی تصنیف Data of Ethics میں اس خوش آیند امکان کی طرف واضح اشارے کیے ہیں کہ سماجی ارتقا کے کسی مرحلے میں انانیت اور دگریت ایک دوسرے میں ضم ہو جائیں گے۔

فن کار بنیادی طور پر بشر دوست ہوتا ہے۔ وہ قوتیں جو انسان کش ہیں یا جو انسان کو مختلف درجات میں تقسیم کرتی ہیں۔ حقیقی فن کار ان سے ہمیشہ متنفر رہتا ہے۔

فن کار بہ حیثیت ایک انسان کے وسیع المشرب ہوتا ہے۔ اس کی فکر کے محور مخصوص ہوتے ہیں نہ اس کا دائرۂ عمل محدود۔ وہ تمام انسانوں کے مسئلے کو اپنا ذاتی مسئلہ خیال کرتا ہے۔ اس کی عظمت اس کے اسی بشری نقطۂ نظر میں مضمر ہوتی ہے۔ انہی معنوں میں شاعر اور ادیب کا ہر ہر لفظ اس کا اپنا نہ ہو کر ساری انسانیت کا سرمایہ تمام انسانوں کی مشترکہ میراث ہوتا ہے۔

بشر دوست ادیب ایک واضح نقطۂ نظر ایک مرکوز نصب العین رکھتا ہے۔ وہ اپنے قلم کو خیر کی حمایت اور سچائی کی طرفداری کے لیے وقف کر دیتا ہے۔ ان لعنتوں کے خلاف وہ صدائے احتجاج بلند کرتا ہے جو بشریت کے عین منافی ہیں۔

وہ وحشی عہد کی شائستگی ہی ہے جو ایک تخلیق اور متحقق تھا اسے روحانیت نے بے دردی سے تہس نہس کر دیا اور روحانیت اپنی بہت سی کوتاہیوں کے باوجود آزادی جمہوریت اور بشر دوستی کا علم بلند کرتی رہی۔

بشر دوستی کی بہترین مثالیں انیسویں صدی کے نصف آخر اور بعد ازاں بیسویں صدی سے متعلق ہیں۔ حقیقت پسند، فطرت پسند اور ترقی پسند رجحانات کے تحت مسائلی ادب نے بھی فروغ پایا جو مبنی بر دگریت ہی ہے۔ ڈکنس، زولا، بالزاک، ابسن، کاسوردی، ٹالسٹائے، گورکی، بریخت، پابلو نرودا، پریم چند، اقبال اور کرشن چندر کا نقطۂ نظر بنیادی طور پر بشری ہے۔

انانیت : egoism اس کی ضد ہے۔ انا کو شعور ذات کا بھی نام دیا گیا ہے۔ شخصیت کے ان تشکیلی عناصر سے بھی مراد لی جاتی

ہے جو بے حد فوری اور بلا واسطہ طور پر اعمال و خیالات پر قدرت حاصل کر لیتے ہیں۔ اس طرح انا، ذات اور ایں کے مترادف ہے۔ اخلاق کی وہ خصوصیت، جس کے حوالے سے کسی شخص کے سماجی رویوں کا سراغ لگایا جا سکتا ہے کہ دیگر انسانوں کے تئیں اس کا کیا رویہ ہے۔

ایک انا پرست ادیب کی پہچان یہ بھی ہے کہ وہ انتہائی خود بیں، خود پرور اور متحکم بالذات ہوتا ہے۔ اجتماعیت کے عظیم مفادات اور عمرانی اقدار سے اسے کوئی غرض نہیں ہوتی۔ اس کی خود برتی اسے ہمیشہ دوسروں سے ممتاز کرکے سمجھتی ہے۔ چوں کہ وہ اپنی اغراض کا بندہ ہوتا ہے اس لیے اس میں اس تنقیدی شعور کی کمی ہوتی ہے جو اسے اپنے صحیح مقام سے آگاہ کر سکے اور وہ اپنی ذات کے حوالے سے کائنات کی بہبودی کے لیے کار انجام دے سکے۔ اکثر اس کی ادعائیت انسانوں کے حق میں ضرر رساں ثابت ہوتی ہے۔

ایک مثبت انا پرست فن کار اپنے دائرہ عمل کی تحدید کے باوجود ایک بہتر انسان دوست ہوتا ہے۔ اپنے فکر و اسلوب میں شخصی ہونے کے باوجود بہترین انسانی اقدار کی پاس داری اسے عزیز ہوتی ہے۔

ہمارے یہاں ابوالکلام آزاد کی تحریریں، اسی نوع کی مثال پیش کرتی ہیں۔

دیکھیے 1

egoism

AMBIGUITY:

ابہام

لاطینی لفظ ambiguus سے مشتق ، یہ معنی : ہر طرف گردش ، مشتبہ ، ذو معنی ، غیر یقینی : شستگی اور وضاحت کی ضد ۔

میکس ملر کے نزدیک شعری زبان ہی مبہم نہیں ہوتی بلکہ لسانی اظہار کی ہر صورت میں ابہام واقع ہوتا ہے ۔ اساطیر کی تخلیق کو وہ زبان کے اسی نقص کا نتیجہ قرار دیتا ہے ۔ تیز یہ کہ زبان اور خیال کی عدم مطابقت سے ابہام کی کیفیت پیدا ہوتی ہے ۔

ارنسٹ کیسرر بھی یہ تسلیم کرتا ہے کہ انسانی ذہن اور اس کی دیگر صلاحیتیں حقیقت کو اپنی گرفت میں لینے سے قاصر ہیں۔اس کے نزدیک علامت ہی حقیقت تک رسائی کا واحد وسیلہ ہے ۔ جس کے بعد بھی معنی کی مکمل ترسیل ناممکن ہے ۔

شاعری میں علامتوں کے استعمال یا موضوعیت سے ان کے از خود نمو پانے سے معنی کی توسیع اور اضافیت کا تصور بھی وابستہ ہے۔اس لیے خود کوش ، خواب آثار اور شخصیتِ لاشعوری علامتوں سے معمور شاعری بڑی حد تک مبہم اور ہمیشہ معنی کے کسی نہ کسی نئے تناظر کا انکشاف ہوتی ہے ۔

ولیم ایمپسن کی عالمانہ تصنیف Seven Types of Ambiguity 1930 کی اشاعت سے قبل ، اس لفظ سے فن کار کا عجز یا اسلوب کی

کوتاہی مراد لی جاتی تھی ۔

جدید تنقید اب یہ تسلیم کرتی ہے کہ ابہام اجمال کے ہم معنی نہیں بلکہ تخلیقی قوّت اور دانش کی دلیل ہے ۔

> ابہام کسی تخلیق کی اس صفت کا نام ہے جو ایک سے زیادہ متوازی و متغایر معنی اور حسیات کو مخصوص ہو ۔

تخلیقی عمل ایک ذہنی عمل ہے جو سادہ کم پیچیدہ زیادہ ہوتا ہے ۔ ابتدا میں شاعر کسی محسوس لمحے سے اپنے سفر کی راہ لیتا ہے ، جوں جوں وہ آگے کی طرف بڑھتا جاتا ہے اس کے اختیارات کم سے کم ہوتے جاتے ہیں ۔ لیکن وہ مکمل طور پہ منقطع نہیں ہوتا ۔

> شعری زبان کی خود کاری ، جو ہمیشہ مجاز اور تمثیل پر منتج ہوتی ہے ۔ تجربے کی غیر متوقع سطحوں کو اجاگر کرنے کے در پے رہتی ہے ۔

اس کا مطلب قطعی یہ نہیں ہوتا کہ تخلیق محض خواب کا عمل ہے ۔ وہ خواب جیسے عمل سے بہر حال مستثنا نہیں ہے ۔ کیوں کہ خواب کے سرچشمے بھی انسانی تجربات و حقائق ہی سے پھوٹتے ہیں ۔ البتہ ان میں اس نظم کی کمی ہوتی ہے جس کے پس پشت کوئی پیش بند ارادہ کام کرتا ہے ۔

> تخلیق اپنے آخری تجزیے میں یقیناً کسی ذہنی انسانی تجربے یا واردات کی وجدانی تشکیل سے عبارت ہوتی ہے ۔ لیکن یہ تجربہ کئی بے نام اور داخلی مرحلوں سے گزرنے کے بعد کسی انتہا کو پہنچتا ہے ۔

زبان کا تخلیقی کردار کئی بے نام حقائق کو نام دینے کی سعی کرتا ہے اور مساوی طور پر تجربے کی مختلف اکائیوں کو داخلی تجزیے سے گزارتا ہے کہیں بجز اس کے اصل تجربے کے قطعی اظہار میں مانع آتی ہے اور تاثرات ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں ۔ کہیں تجربے کا پھیلاؤ یا خود فن کار پر تجربے کی عدم ترسیل اظہار کی آخری صورت میں کئی وقفے چھوڑ جاتی ہے ۔ تمثیلی اور علامتی تلازموں ، استعاروں اور غیر متوقع لفظوں کے گچھوں کا ایک تازہ بہ تازہ نو بہ نو جہان ظہور میں آجاتا ہے ۔ جو متداول لسانی عادات پر ضرب کا کام کرتا ہے ۔ مصرعے ، شعر یا بند بالعموم وضاحتی لاحقوں اور سابقوں سے

عاری اور استدراکیہ، سببیہ اور استثنائیہ حروفِ عطف سے معرّا ہوتے ہیں۔ وہ چیزیں اور حوالے حدوں سے پرے ہوتے ہیں۔ جو تجسس پیدا کرنے کے بجائے مکمل آسودگی کی راہ مہیا کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ رچرڈز کے نزدیک شاعری کا لسانی کردار، سائنسی زبان کی وضاحتی اور حوالہ جاتی منطق کے منافی ہے۔

> ابہام کوئی صفت نہیں کہ اسلوب زیبائش و ترصیع کے لیے استعمال کیا جائے اور ریاضی کے ذریعے بھی اسے خلق نہیں کیا جا سکتا۔ یہ زبان کو تخلیقی کرتا ہے۔

شعر کی خارجی ساخت اور داخلی گہری ساخت میں بڑا فرق ہوتا ہے۔ ہیئت اور مواد کے مابین بھی رشتے کی نوعیت نارست ہوتی ہے۔ لفظ کی معنوی دلالتیں' ابہام کو راہ دیتی ہیں۔ اسی لیے رچرڈز، ایمپسن اور رینسم وغیرہ متن کے بغور مطالعے پر زور دیتے ہیں۔ ابہام کی یہ کیفیت قاری کو اس کے ذہن میں از سرِ نو تخلیق کے لیے اکساتی ہے۔

قاری تخلیق کی قرأت ہی نہیں کرتا بلکہ تخلیق کے درمیانی تعطلات، وقفوں اور گنجائشوں کو اپنی تخلیقی حس کے ذریعے پُر بھی کرتا جاتا ہے۔ اس طور پر ابہام، کسی تخلیق کے معنوی حبس و انقباض کا نام نہیں ہے بلکہ اپنے صحیح تر کردار میں تو یہ تہ معنوی انبساط و کشود سے عبارت ہے۔

ایمپسن شعری زبان کے ابہام کی تحلیل و تقسیم درج ذیل طور پر کرتا ہے۔

- جب کوئی لفظ یا جملہ محض ایک بیان کو نقش سے کئی اثر میں بیک وقت متنوع
- جب دو یا دو سے زیادہ متبادل معنی مصنف کے واحد معنی میں اضافہ کرتے ہیں۔
- جب دو صریحاً غیر مربوط معنی بیک وقت کے ساتھ واقع ہوتے ہیں۔
- جب دو یا دو سے زیادہ باہم غیر مربوط معنی، مصنف کی کسی پیچیدہ ذہنی حالت کو قائل کرتے ہیں
- خیال، جو مصنف کے ذہن میں پہلے سے موجود نہیں ہے۔ مگر تخلیق کے دوران ظہور کرتا ہے تو ایک طرف خود مصنف پر آہستہ آہستہ اس کے معنی کا انکشاف ہوتا ہے اور بعد ازاں قاری اسی طور پر معنی کے غیر متوقع تجربے سے گزرتا ہے۔

- جب باہم متضاد یا غیر مربوط بیانات کے باعث قاری کو خود تشریح کرنی پڑے اور اغلب ہے وہ تشریح بھی تضادات کی حامل ہو۔ یا
- معنی کے لحاظ سے ایک مکمل تضاد جو اس بات کا مظہر ہے کہ مصنف کے ذہن میں وہ خیال یا تجزیہ واضح نہیں ہے۔ جسے وہ ادا کرنا چاہتا تھا، تو ابہام پیدا ہوتا ہے۔

پاؤنڈ نثر کے مقابلے میں شاعری کو کثیر الجہت معانی سے معمور قرار دیتا ہے۔ چونکہ تخلیقی زبان کا رُخ ہمیشہ داخل کی سمت ہوتا ہے اس لیے سماجی فہم پر پوری اترنے والی سطح کے بعد دوسری سطح پر اس کے معنی دانش کے مختلف درجات کے حامل قارئین کے لیے مختلف ہوں گے۔ مختلف حیثیتوں پر مختلف اور متبادل ردہائے عمل کے اسباب بھی تخلیق کی اپنی غیر رسمی زبان کے کردار میں مضمر ہیں۔ ایمپسن اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ "اظہار نام ہے متنوع معنی خیز اشاروں کا"۔ اس کے نزدیک خیال بودا، کمزور یا پھسپھسا ہے تو ابہام بھی دو کوڑی کا ہوگا اور اگر وہ پیچ در پیچ، دقیق اور موجز ہے تو ابہام کی سطح بھی سرفراز و بلند ہوگی۔

> ایمپسن کا سارا زور متن کے تفصیلی اور تحلیلی مطالعے پر ہے تخلیقی فن پارے کی مختلف معنوی سطحوں کی گرہ کشائی، اسی وقت ممکن ہے جب اس کی تکنیک کو راست اور بغور مطالعہ کیا جائے۔

ایمپسن نے مارویل کی نظم "دی گارڈن" اور دیگر کئی شعری تخلیقات کا مطالعہ اسی نہج پر کیا ہے۔ اس کے عملی تجزیوں سے اس بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ تخلیقی معنیٰ کی جہات کتنی متنوع اور پیچیدہ ہوتی ہیں۔ نیز یہ کہ تخلیقی تکنیک اپنے آپ میں کس قدر خیرہ کن اور گرہ گیر ہوتی ہے۔

معنیٰ کی گرہ کشائی کے ضمن میں، آئی۔ اے۔ رچرڈز نے سب سے پہلے تخلیقی متن کے تفصیلی مطالعے پر زور دیا بعد ازاں کینیتھ برک اور پھر ولیم ایمپسن اور بلیک مُر نے تفصیلی غائر مطالعے کے اصول کو سرفہرست جگہ دی۔

ادبی تنقید کی رُو سے عسیر الفہم: **abstruse** بمعنی مشکل، دقیق اور اخفا کی صورت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب شاعر جذبے یا خیال

کے اظہار میں اتاؤلے پن یا بے جا صنعت گری سے کام لیتا ہے۔

اردو میں تعقیدِ لفظی اور تعقیدِ معنوی کو اکثر علما نے معیوب قرار دیا ہے۔ قواعد کی رو سے الفاظ اگر اپنے موزوں مقام پر نہیں ہے اور اجزائے کلام کی ترتیب بھی نحوی ساخت کے منافی ہے تو لفظی تعقید کی صورت پیدا ہو جاتی ہے جس سے معنی کی تفہیم میں دشواری اور ترسیلِ شعر میں تنافر کا سقم پیدا ہو جاتا ہے۔ تعقیدِ معنوی کو علمابلاغت نے معنوی اشکال و ابہام کا سبب بتایا ہے۔ مولوی نجم الغنی کے لفظوں میں:

> تعقیدِ معنوی یہ ہے کہ عبارت میں خیالات باریک یا قصّۂ نامطبوع یا کسی طرح کی مشکل بات لکھیں اور جب تک بہت غور و تامّل نہ کریں اس کو سمجھنا دشوار ہو۔

غالب کا درج ذیل شعر تعقیدِ معنوی کی واضح تر مثال ہے:

نقش نازِ بتِ طنّاز بہ آغوشِ رقیب
پائے طاؤس پئے خامۂ مانی مانگے

باوجود مضامین ادق کے تعقیدِ معنوی کے ابہام کو محض التباسِ کلام کا نام دیا جا سکتا ہے۔

مضمون آفرینی کے شوق بے جا کے علاوہ قواعدی ڈھیلے پن سے بھی معنوی دوپختی راہ پاتی ہے اس دوپختی کا تعقیدِ لفظی سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ قواعدی ڈھیلے پن کے لیے انگریزی میں دو معنی: *amphoboly* کی اصطلاح مستعمل ہے۔

تاہم یہ صورتیں لفظی بازیگری، عدم مشاقی یا اتاؤلے پن کا نتیجہ ہوتی ہیں معنوی غور و خوض سے ان کے مطالب کبھی واضح ہو جاتے ہیں مگر ان کے مطالب ہیں علی العموم یک سطحی پن ہوتا ہے۔ موجودہ تخلیقی ابہام کے تصور سے ان کا کوئی واسطہ نہیں ہے۔ میراجی (تقریباً *1938* کے بعد) اور ان کے حلقے سے وابستہ شعرا کے کلام میں ابہام کے تین نمایاں اسباب تھے۔

- یہ حضرات اردو میں پہلی بار ایک ایسے اسلوب سے متعارف کرا رہے تھے جو قطعاً ہماری مروجہ شعری لسانیات اور روایات کے تئیں ایک

نئے تجربے سے مماثل تھا۔ ہمارے شعرا مغربی علامتی رجحان اور علامتی شعرا کے فن سے ابھی آگاہ ہی ہوئے تھے اس لیے ان کی آگہی ابھی ناپختہ تھی نیز یہ کہ علامتی اظہار پر بھی انھیں دستگاہ نہ تھی۔ یہ شعرا اپنی بہترین تخلیقی صلاحیتوں کا استعمال بھی کما حقہٗ نہ کر سکے۔ بیش تر شعرا کے تجربات میں بودے پن کا ایک سبب ان کا اتاؤلاپن بھی تھا۔

- ان شعرا کے ابہام کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ ان کی نظموں کے موضوعات اور معنی کی رو داخل کی طرف تھی۔ یہ موضوعات جن کی اکثر نوعیت نفسیاتی اور جنسی تھی، ہمارے شعری تجربات کی تاریخ میں نئے نشانات کا حکم رکھتے تھے۔ دوسرے یہ کہ نظم کے عنوانات بھی راست طور پر موضوع سے ملحق و مشتق نہ تھے۔ جن کا کام ہی بالعموم موضوع کے تعلق سے پیش آگہی فراہم کرنا ہوتا ہے۔

علامتی نظموں کی ہیئتوں میں معریٰ اور آزاد کا پلّہ بھاری تھا نیز یہ کہ اب مصاریع بھی موقوف علیہ معانی نہ تھے بجائے اس کے اکثر مصرعوں کے مابین run on lines کی تکنیک کا استعمال کیا گیا تھا۔ ان نظموں میں جا و بے جا خفیف و طویل تعطلات و اوقاف بھی راہ پا گئے ہیں، بعض تخلیقات نتیجہ تھیں شعوری کوشش کا یا عدم دستگاہی کا۔ بعض میں غیر شعوری طور پر اس قسم کی صورت پیدا ہوگئی تھی۔ ہماری لسانی اور ہیئتی روایتوں کے پس منظر میں یہ تجربات قطعی نا مانوس تھے۔ جس نے ابہام کی کیفیت پر مہمیز کا کام کیا۔

1960 کے بعد جدیدیت کے رجحان کے تحت جس ترسیل کی ناکامی کے المیے سے دوچار ہونا پڑا وہ اپنی نوعیت میں چوتھے اور پانچویں دہے کے ابہام کے تجربے سے مختلف ہے۔ اس مسئلے کو شمس الرحمٰن فاروقی نے خالص جمالیاتی اور عملی سطح پر دیکھنے کی سعی کی۔ فاروقی نے ترسیل کی ناکامی کا المیہ، شعر کا ابلاغ اور شعر کی داخلی ہئیت جیسے مضامین میں مساوی طور پر ابہام، ترسیل اور ابلاغ جیسے مسائل کا تجزیہ کرتے ہوئے شاعری میں مخصوص لسانی عمل، عام زبان اور شعر کی زبان، نئی اور پرانی

شاعری کے فرق ، ادبی اقدار اور قاری کے ردِعمل وغیرہ امور پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے۔

دیکھیے :

allegory allusion associationism connotation denotation four levels of meaning plurisignation symbol symbolism

سیاق

1. William Empson, Seven Types of Ambiguity (1930).
2. John Crow Ransom, The Southern Review, IV (1938)
3. Max Black, Language and Philosophy (1949).
4. Philip Wheelwright, the Burning Fountain (1954).

AMBLYSIA:

حسن تعبیر

کسی بھیانک یا الم ناک خبر کو سنانے سے قبل ایسی ملائم زبان استعمال کرنا کہ سامع اس کے لیے ذہنی طور پر تیار ہو جائے۔ جیسے یہ کہنا کہ :

مجھے یقین ہے آپ میری ہمدردیوں پر شک نہیں کریں گے اور حوصلہ قائم رکھیں گے کہ مایہ فساد میں آپ کی دوکان یہ بھی دشمنوں کی نظر لگ گئی۔

یا یہ کہ :

وہ اتنے نیک تھے کہ ہماری یہ بدیوں سے بھری ہوئی دنیا بھی ان پر تنگ ثابت ہوئی اور وہ اللہ کو پیارے ہو گئے۔

کلاسیکی المیوں میں قاصد یہی کار انجام دیتا تھا۔ شیکسپیر اور ملٹن کی اکثر تصنیفات میں حسن تعبیر کی مثالیں موجود ہیں۔

قاصد ڈرامے میں پیش آنے والے الم ناک حادثوں اور لرزہ دینے والے واقعات کو ان کے رونما ہونے سے پہلے آغازیے؛ *prologue* میں بیان کر دیتا ہے۔ تاکہ ناظرین کا ذہن قبل از وقت تیار ہو جائے۔

قاصد کی زبان شائستہ، ہم دردانہ فہم سے معمور مگر مصلحت آمیز ہوتی ہے۔ کبھی کبھی وہ کسی واقعے کا مناسب جواز بتاتا ہے اور کبھی نتیجے کو تقدیر کے جبر کا نام دیتا ہے۔

AMOEBEAN:

مبادلہ

یونانی لفظ بمعنی مبادلہ و تبادلہ
باستانی شاعری کی وہ تکنیک جو باری باری سوال و جواب پر مشتمل ہوتی ہے۔

مباحثے کی شکل میں دو اشخاص کے درمیان منظوم سوال و جواب۔
یہ تدبیر: device ڈرامائی تصادم اور تناؤ میں اثر کو گہرا اور شدید کرنے کی غرض سے استعمال کی جاتی ہے۔ نظم یا ناٹک میں کسی عام یا خاص موضوع پر مباحثہ یا مقابلہ کی صورت بھی مبادلہ کہلاتی ہے۔ جیسے ارسٹوفینیز کے ڈرامے Frogs میں ایسکلس اور یوری پڈیز کے مابین اپنی شاعری کے محاسن پر مباحثہ۔ علاوہ اس کے اسپینسر کی نظم Shepheardes Calendar میں پیرز اور کڈی کے درمیان مباحثہ بھی باری باری سوال و جواب کی صورت میں ہے۔

دیکھیے:

debat dialogue

AMPHIBOLY:

دو معنی
ملغم، گول مول الفاظ کا استعمال۔
معنوی دولختی۔

دو معنی کی صورت بھی ابہام کی موجب ہوتی ہے۔ مگر ابہام کی یہ نوعیت معنی کی بستگی: condensation اور طرزِ اظہار کی پیچیدگی یا خود شاعر پر عدم ترسیلِ معنی جیسی وجوہ کے بطن سے پیدا نہیں ہوتی اس کا باعث نحوی ساختوں میں ڈھیلاپن اور بے اصولاپن ہوتا ہے
جب مصنف کا مقصد ہی دو معنی بہم پہنچانا ہو۔ ایک واضح اور دوسرا ناواضح یا دونوں ناواضح یا عسیرالفہم abstruse: تو تنقیہ کی کیفیت رونما ہوتی ہے۔
ہمارے یہاں ایہام گو شعرا نے دو معنی الفاظ کا کثرت کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ ایہام بہ حیثیت ایک صنعت کے رعایت لفظی کی شق ہے اور رعایت لفظی کا فن اپنے بہترین کردار و عمل میں، معنی تازہ و معنی تہ دار کا وسیلہ نیز معنی کی مختلف مناسبتوں کی جستجو سے عبارت ہے۔

دیکھیے:

ambiguity irony pun

AMPLIFICATION:

اِطناب

اصلاً فنِ تقریر کی اصطلاح ہے۔

وہ تحریر یا تقریر جس میں اختصار و ایجاز کے بجائے طوالت و تفصیل سے کام لیا گیا ہو۔ اظہار و بیان میں زبان سے انتہائی فائدہ اٹھانے کی سعی۔

وہ تدبیر کاری جس کے تحت زبان کے استعمال میں لفظ بہ لفظ، فقرہ بہ فقرہ یا جملہ بہ جملہ، بتدریج تکرار و توسیعِ الفاظ سے کام لیا جاتا ہے۔

اس طور پر زبان کا استعمال الفاظ کے مفہوم کو وسعت دینے، شوکت بڑھانے، یا محض زور پیدا کرنے کی غرض سے کیا جاتا ہے۔

کبھی کبھی ایک خاص تاثر کے حصول کے لیے بھی بیان میں اِطناب کو بروئے کار لایا جاتا ہے۔

> یونانیوں کے نزدیک اِطناب کی صنعت بہت محترم تھی وہ موضوع کی قدر میں اضافے کی غرض سے اِطناب کو بروئے کار لایا کرتے تھے۔ اس طرح بیان میں تشدید، تمجید اور اثر آفرینی تینوں چند ہو جاتی ہے۔

لانجائنس نے تمجید : *sublimation* کے ضمن میں جن صنائع کو اوّلیت دی ہے ان میں استعارہ سب سے افضل ہے اور اطناب بہ حیثیت ایک

صنعت یا فنی تدبیر کے درجہ دوم پر ہے۔

درج ذیل مثال میں تتابعِ حروفِ عطف واقع ہے۔ ایک ایک جز کی تفصیل بیان کی گئی ہے لیکن ڈرامائی حرکت و تاکید سے معمور ہونے کی وجہ سے ہمارے نزدیک اِطناب کی یہ ایک قابلِ قبول صورت ہے۔

> جب مہاوت ڈنر کے بعد سارے ہاتھیوں کو لے کر آتا، جو گھٹنے ٹیک کر مغربی سیاحوں کو سلامی دیتے اور میمیں ہاتھیوں کو ایک ایک روٹی کھلاتیں اور پھر سب اپنے اپنے گھروں اور خیموں اور کوارٹروں اور جھونپڑوں اور بلوں اور ماندوں اور کچھاروں اور درختوں اور آبی غاروں اور گھونسلوں میں جاکر سو رہتے اور صبح کو آدم گنگا پر سورج جھانکتا اور جنگل جاگتا اور احاطہ جاگتا اور سب زندہ ہرنوں اور زندہ بکروں اور مردہ بھینسوں (اور کبھی کبھار انسانی لاشوں) اور کچے گوشت اور کیڑے مکوڑوں اور کیچڑوں اور تلے ہوئے انڈوں اور پورج اور کورن فلیک اور ٹوسٹ اور جام، جیلی، مارملیڈ اور چائے، کافی یا پوری، بھاجی یا خاگینہ پراٹھے یا سوکھی روٹی کو ناشتہ کرکے اپنا اپنا دن شروع کرتے۔
>
> لکڑ بگھے کی ہنسی : قرۃ العین حیدر

مشرقی علمائے بلاغت کے نزدیک اظہارِ مطالب کے ضمن میں جو الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں اگر وہ مطابق الموضوع اور مناسب المقصد ہیں تو یہ صورت مساوات کی ہے۔

اظہارِ مطالب میں تقلیلِ الفاظ سے اس طور پہ کام لیا جائے کہ کسی قسم کا خلطِ مبحث پیدا نہ ہو نیز الفاظ کی قلت معانیٔ کثیر کو راجع ہو تو یہ صورت ایجاز کی ہے۔

اگر اظہارِ مطالب میں الفاظ کا استعمال اس حد تک ناکافی ہو کہ ادائے مقصود میں خلل واقع ہو جائے تو اس صورت کو اخلال سے موسوم کیا گیا ہے۔

برخلاف اس کے کثیر اللفظ، ادائے مقصد میں خلل واقع کرے یا قلیل المعنیٰ کا موجب پیدا کرے تو الفاظ کے استعمال کی اس صورت کو اطناب

کیا جاتا ہے۔

اکثر خطیبانہ کلام میں خارجی تحسین و تزئین پر زور دیا جاتا ہے تاکہ قاری یا سامع کو زیادہ سے زیادہ مرعوب کیا جاسکے۔ اس قسم کے کلام کا مقصود علمیت کی نمود بھی ہوتا ہے۔ انھیں اغراض کے باعث تطویل کی صورت پیدا ہوجاتی ہے جسے بالعموم ادب میں پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھا جاتا۔

قدیم میں رجب علی بیگ سرور اور سرور سے زیادہ میر محمد حسین عطا خان تحسین کے طرزِ نگارش میں اقتصار و اطناب کی صورت جا بجا نمایاں ہے۔

کہیں قافیہ آرائی و مسلسل استعارہ سازی نے طوالت پیدا کی ہے، کہیں ایجاز کی راہ میں محاکات آفرینی و رنگین نگاری کا شوق مانع ہے۔ کہیں اسمائے صفات اور تراکیب میں غیر موقوت تواتر نے ثقالت و دشوار فہمی کو ہوا دی ہے۔ مجموعاً دقت پسندی نے کثیر اللفظی پر مہمیز کی ہے اور کثیر اللفظی سے قلیل المعنی کا عیب نمایاں ہوا ہے۔

دیکھیے:

bombast *diction* *sublimation*

سیاق

1. George Kennedy, The Art of Persuation in Greece (1963).
2. M.H. Nichols, Rhetoric and Criticism (1963).
3. Edward P.J. Corbett, ed., Rhetorical Analyses of Literary Works (1969).

ANACHRONISM:

سہو زمانی۔
قبل التاریخ یا بعد التاریخ، پیش زمانی یا پس زمانی

یونانی لفظ *anachronos* بمعنی قبل از وقت سے مشتق۔
رسوم، اشیا، واقعات اور اشخاص وغیرہ کی تاریخی ترتیب کے لحاظ سے غلطی کرنا۔

کسی واقعے کو اس کی صحیح تاریخ سے قبل یا بعد کی تاریخ سے منسوب کرنا، یا کسی چیز کا اس کے مناسب وقت کے بجائے غیر متعلق وقت پر پیش کیا جانا۔ اصطلاحاً سہو زمانی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ سہو دانستہ بھی ہو سکتا ہے اور نادانستہ بھی۔

کسی چیز کو اس کے متعلقہ زمانے سے قبل رکھ کر پیش کرنے کو سہو ماقبل *prochranism* اور کسی چیز کو اس کے زمانے کے بعد میں رکھنے کو سہو مابعد *parachranism* کہتے ہیں۔ ان اصطلاحات میں چوں کہ سہو کا تصور بھی پنہاں ہے اس لیے ان کی جگہ بالترتیب وقوعِ ماقبل اور وقوعِ مابعد جیسی متبادل اصطلاحات سے بھی کام لیا جا سکتا ہے۔

ادب میں پیش از وقت یا بعد از وقت سہو کی مثالیں اس امر کا ثبوت بھی فراہم کرتی ہیں کہ زمانی فاصلے سے کسی واقعے، حقیقت یا رسم کی قدامت یا دور از کاریت ثابت نہیں ہوتی۔ ادب میں اس قسم کی

تدبیر کاری کے استعمال کے پس پشت اکثر یہ مقصد کام کرتا ہے کہ بُعد زمانی کے باوجود اشیا کی اپنی معنویت قایم رہ سکے نیز زمان کے تاریخی تعینات کا اثر انھیں محض قدامت یا وقتی کے زمرے میں نہ ڈال سکے۔

گذشتہ صدیوں میں اسے ایک فنی صنعت کے طور پر اخذ کیا جاتا تھا۔ جیسے چاسر نے یونانی ہیروؤں کو قرون وسطی کے عیسائی مجاہدین میں بدل دیا۔ اس طرح قرون وسطی کے فن کاروں نے خانوادہ مسیح کو اپنی اصل شکل میں پیش نہیں کیا۔ بلکہ ان پر اپنے عہد کا لباس زیب تن کیا۔ گو کہ دونوں زمانوں کے مابین صدیوں کا تفاوت ہے۔

بلکہ بیشتر عہد [illegible] نہیں تھا اس کے بعد کے دور حتیٰ کہ [illegible]
بھی جو ڈرامے اسٹیج کیے جاتے تھے ان میں [illegible]
ہوتی تھی۔ وہ زیب تن تو اسے معیوب خیال نہیں کیا جاتا تھا

شیکسپیر کے ڈرامے جولیس سیزر میں گھڑی اور انٹنی اینڈ کلو پیٹرا میں بلیارڈ کی مثالوں میں سہو زمانی ہے۔ کیوں کہ یہ بعد کے زمانے کی ایجادات ہیں۔ اس نوع کے حوالے اکثر و بیشتر تاریخی ڈراموں اور ناولوں میں پائے جاتے ہیں اسکر وائلڈ کے ڈرامے "سلومی" میں ہیرودس انٹی پاس، ہیرودس اعظم اور ہیرودس اگریپا میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اس نے یہ سہو دانستہ کیا ہے۔

ہمارے یہاں انیس و دبیر کے مراثی میں سہو زمانی کی بہت سی مثالیں موجود ہیں سجاد حیدر یلدرم کے افسانے گلستان کا پلاٹ دس ہزار سال قبل کے زمانے سے متعلق ہے۔ اس افسانے میں یلدرم نے پریوں کو ساڑی کے ملبوس میں پیش کیا ہے۔ جب کہ ساڑی کی جدید شکل قدیم سے قطعی مختلف ہے۔ علاوہ اس کے انسانیاتی تاریخ قیاسا یہ بتاتی ہے کہ دس ہزار سال قبل کا انسان ادھ ننگا زندگی بسر کرتا تھا۔ کپڑے کی صنعت بعد کی ایجاد ہے۔ یلدرم نے یہ سہو دانستہ کیا ہے جو مناسب بھی ہے مطابق بھی۔

پروفیسر محمد حسن کے ڈرامے ضحاک میں جن جدید ایجادات آلات

اور اداروں کا ضمنا ذکر آیا ہے وہ تلمیح ضحاک کے ماقبل تاریخ عہد سے کسی طرح میل نہیں کھاتا۔ ڈاکٹر گیان چند جین نے اسے دو تحتی سے تعبیر کیا ہے۔ حالاں کہ ادب میں تشابہ، باز گوئی یا باز تشکیل اور اخذ وغیرہ کی ایک طویل ترین روایت موجود ہے۔ فکری اور زمانی تناظر کی تبدیلی کے ساتھ اردگرد کی اشیا اور سارا ماحول ہی بدل جاتا ہے۔ مصنف محض چند اشارے اخذ کرتا اور ان کی بنیاد پر ایک نئی عمارت کھڑی کردیتا ہے۔ اس معنی میں محمد حسن کا ضحاک اپنے عصر کا حوالہ بن گیا ہے۔ جو سرتاسر ایک سیاسی رمز پر مبنی ہے۔ زمان کے ایک خاص دور سے متعلق ہونے کے باوجود اس کی اپنی ایک ایسی معنویت بھی ہے جو زمان اور مکان کی تحدید سے پرے ہے۔

بعد از وقت اشیا کا استعمال اس کی عصری معنویت و مطابقت کو اجاگر کرتا ہے
اور اس قسم کی تحریف و توضیح یا اضافہ ادبی تشکیلوں کی تاریخ میں ہمیشہ روا رہا ہے

ڈرامے یا کہانی میں بے محل (یا برخلاف از ترتیب و ارتقا) مواقع پر کسی عمل، منظر یا کردار وغیرہ کے واقع ہونے کو وقوع بے محل *anachorism* کہتے ہیں۔

ANACOLUTHON:

قواعدی بے ربطی

ایک یونانی لفظ سے ماخوذ بمعنی عدم تسلسل۔

ایک خیال ابھی مکمل ہوا نہیں کہ قطع کرکے دوسری بات شروع کر دینا۔

کسی عبارت میں دو یا دو سے زیادہ جملوں یا فقروں کے درمیان باہمی مطابقت نہ ہونے کی صورت میں اس قسم کی نحوی بے قاعدگی واقع ہوتی ہے۔

اس بے ربطی کا اطلاق خلاف قاعدہ جملے پر بھی ہوتا ہے۔ یعنی جملے کی وہ نحوی ساخت جو نامربوط ہو، یا تعقید، خلطِ معنی کا باعث ہو۔ عدم تطبیق کی مثال :

میرے لکھنے کا مقصد یہ تھا، خیر تم بتاؤ تمہاری کتاب چھپ گئی؟

یا :

تمہارے جانے کے بعد یہ ہوا، اچھا یہ تو بتاؤ تمہیں یہاں تک لایا کون؟

یہ عدم مطابقتیں عام طور سے تقریر اور گفتگو کے دوران وقوع پذیر ہوتی ہیں۔

ان کا ایک سیاق ہوتا ہے۔ خصوصاً ذہنی سیاق اور ذہنی سیاق میں جس قسم کے تحفظات کام کرتے ہیں اس طرح کے جملے انہی کا مظہر ہوتے ہیں۔

جدید افسانوی ادب میں جملوں کے یہ بے ربطی اور باہمی عدم تطبیق، داخلی شعور کی رو اور آزاد ذہنی تلازمہ کا نتیجہ ہے۔ جن سے معنی کی نئی وحدتوں کی تشکیل کی جاتی ہے افسانہ نگار کم از کم وقت کی بساط میں زیادہ سے زیادہ زمان کے تجربات کو محفوظ کر لیتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ عمل، وقوعات کی ناگہانی علتوں کی عدم فہمی اور تجربات کی باہمی بے ربطی کی توثیق کرتا ہے۔

ANACREONTIC VERSE:

انقریونی نظم
عشقیہ نظم۔

انقریون (چھٹی قبل مسیح) نام کا ایک مشہور یونانی غنائی شاعر تیوس (ایونیا) میں پیدا ہوا۔

انقریون نے تھریس کے حملہ آوروں کے خلاف یونانی فوج کے ساتھ جنگ میں بھی حصہ لیا تھا۔ طبعاً آزاد مزاج اور لذت پسند تھا۔ شباب اور شراب اس کی کمزوری تھے۔ اس کے مجموعۂ کلام موسوم بہ انقریونی : Anacreontic میں ساٹھ نظمیں شامل ہیں۔ ان نظموں میں بالعموم شبابیات و خمریات کو موضوع بنایا گیا ہے۔

انقریون اپنی شاعری میں ایک ایسے سراپا عاشق کے طور پر ابھرتا ہے، جس کا کل محبت ہے اور عقیدہ حسن پرستی، اسی رعایت سے ہر وہ شاعری جس میں شراب و شباب اور بادہ و ساغر کا موضوع حاوی رجحان کی حیثیت رکھتا ہے انقریونی کہلاتی ہے۔

انقریون کے موضوعات نے فرانس میں رونسار اور بولاو اٹلی میں تاسو، پارینی اور ربلو پارڈی پر گہرے اثرات قایم کیے۔ انگریزی میں رابرٹ ہیرک ابراہام کوئی اور کیمپین کے یہاں انقریونی خوش باشی اور لذت کوشی کی پیروی ملتی ہے۔ تھامس مورے نے پہلی بار انقریون کے اوڈز

1800 کا ترجمہ انگریزی میں کتابی شکل میں شائع کیا۔

اب ہر اس شاعری کو اقریونی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے جو شباب کی رنگینیوں سے معمور اور سرشاری و سرمستی کی کیفیات سے مملو ہوتی ہے۔

اردو میں ریاض خیر آبادی، جگر مراد آبادی، عبد الحمید عدم اور اختر شیرانی کی شاعری میں اس نوع کی مثالیں آسانی سے دستیاب ہیں۔

انگریزی شاعری میں *anacreontica* نام کی صنف سخن بالخصوص اقریون کے نام سے منسوب ہے۔ جس میں دیہی زندگی اور فطرت کی تصویر کشی مرجح تھی۔ اٹھارہویں صدی میں اسے کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔

جوش کی نظم "چلو چل کے جنگل میں منگل منائیں" میں اقریونی فضا آفرینی نمایاں ہے۔ اسی نظم کا ایک بند ذیل میں درج ہے۔

وہ گھڑی ہی آ رہی ہیں گھٹائیں
جوانی کی جیسے مسکتی قبائیں
کٹیلے اشارے، کٹیلی ادائیں
مزا جب ہے دریا کے اس پار جائیں
حسینوں کو یہ سب کے پتی پڑھائیں
چلو چل کے جنگل میں منگل منائیں ۔۔۔ کہ جنگل میں منگل منانے کے دن ہیں

ہر جلوے سے اک درس نو لیتا ہوں ۔۔۔ چھلکے ہوئے صد جام و سبو لیتا ہوں
اے جانِ بہار تجھ پہ پڑتی ہے جب آنکھ ۔۔۔ سنگیت کی سرحدوں کو چھو لیتا ہوں
(فراق گورکھپوری)

ANAGNORSIS/ DISCOVERY:

دریافت
انکشاف، اسرار کشائی۔

انگریزی میں ڈسکوری کے علاوہ شناخت *recognition:* بھی مستعمل ہے۔ یعنی عدم واقفیت کا واقفیت میں بدل جانا۔

مرکزی کردار یا کرداروں پر حقائق مخفیہ یا رازہائے بستہ کا انکشاف، دریافت کہلاتا ہے۔

المیہ میں حقائق سے لاعلمی، کردار کو اپنے بدانجام تک لے جاتی ہے۔ اسی لیے دریافت بین منتہا *climax:* یا حل وگرہ کشائی *denouement:* کے مراحل میں واقع ہوتی ہے۔

ارسطو دریافت کی چار اقسام کا ذکر کرتا ہے۔

1. قدرتی یا کسی زخم کے نشانات یا کسی دوسری خارجی شے جیسے تعویذ یا گلے کا ہار وغیرہ سے اچانک دریافت کا عمل میں آنا۔ ارسطو کے نزدیک اس نوع کی دریافت ہی زیادہ مستحسن ہے کیوں کہ اس میں طباعی کا دخل کم ہوتا ہے۔ زیادہ فن کارانہ طریقہ وہ ہے کہ اشاروں اور نشانیوں کا استعمال تو کیا جائے لیکن اسرار کشائی میں ناگہانی پن قائم رہے جس پر بہ آسانی اتفاق کا اطلاق کیا جاسکے۔

2. وہ صورت جب کوئی کردار خود اپنی زبان سے اپنی پہچان ظاہر کرتا ہے۔

ارسطو، اس عمل کو بھی غیر فنکارانہ اور مصنوعی بتاتا ہے۔ کیوں کہ اس قسم کی صورت بہ مشکل ہی پلاٹ سے از خود نمو پاتی ہے۔

3: وہ صورت جب کسی خبر یا واقعے کو دیکھ کر یک دم جاننے یں کسی معتلق یاد کا حرکت میں آجانا۔ اس نوع کا عمل بھی دریافت و انکشاف سے عبارت ہے:

4: کسی مخصوص صورتِ حال، واقعے یا شخص وغیرہ کو دیکھ کر استدلال کی بنیاد پر نتیجہ اخذ کرنا۔ ارسطو اس ضمن میں ڈراما چیو فوری کی مثال دیتا ہے:

"مجھ جیسا ہی کوئی آیا ہے ورسٹس کے علاوہ کوئی اور مجھ جیسا نہیں ہے

اس لیے یہ ورسٹس ہی ہے جو آیا ہے۔"

ارسطو دریافت کی پانچویں قسم بھی بتاتا ہے جو مختلف افراد کے باطل مباحثے اور استدلال سے نمو پاتی ہے۔ اس کے نزدیک یہ شق بھی مصنوعی ہے۔

"دریافت وہی عمدہ اور موزوں ہے جو از خود پلاٹ کا منطقی رد ہے جو پیدا ہے جو اور جو قرین قیاس واقعات ہو۔ اس صورت میں مصنوعی نشانیوں اور اشاروں کے جانے کی ضرورت نہیں ہوتی۔"

The Winter's Tale (شیکسپیر) میں اس نوعیت کی دو موزوں مثالیں ہیں:

پہلے مرحلے میں پیروڈتا کی شناخت اور دوسرے مرحلے میں جب پولکسینیز پر یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ پیروڈتا درحقیقت پولکسینس کی بیٹی ہے۔

دیکھیے:

climax *denouement* *tragedy*

سیاق

1. Elder Elson: Tragedy and the Theory of Drama (1961)
2. Robert W. Corrigan: ed., Tragedy: Vision and Form (1965)
3. T.S. Dorsch: Classical Literary Criticism (1965)

ANAGRAM:

صنعتِ مقلوب
صنعتِ قلب۔

یونانی لفظ *ana* بمعنی دوبارہ، الٹا اور *gramme* بمعنی حرف کا مرکب: مراد از سرِ نو یا الٹ کر لکھنا۔

کسی لفظ یا فقرے کے حروف کی از سرِ نو یا الٹی ترتیب سے ایک نئے لفظ یا فقرے کی تشکیل۔

جیسے لفظ *gustauus* کی اصل *Augustus* ہے *Flit on Cheering angel* فقرہ *Florence Nightingle* کی شکل مقلوب ہے۔

جوزیف ایڈیسن نے صنعتِ مقلوب یا توشیح *acrostic* کو محض حرفوں کے ہیر پھیر یا حروف کی نئی ترتیب و مماثلت کا نام دیا ہے اور یہ کہ انھیں ذکاوت کے ذیل میں شمار نہیں کرنا چاہیے۔ انھیں صرف جعلی ذکاوت کا نام دیا جا سکتا ہے۔

مشرق میں صنعتِ قلب کی صورت تھوڑی سی مختلف ہے۔

"کسی لفظ یا کسی جملے یا مصرعے میں واقع کوئی لفظ یا لفظوں کے حصے کی ترتیب حروف کو آخیر سے پڑھیں تو معنی دوسرا نکل بن جائے یہ صورت از روئے بدیعیات صنعتِ قلب ہے"

مثلاً مرادے دارم کو آخیر سے پڑھیں تو بھی مرادے دارم ہے۔ درج ذیل شعر میں حور اور روح میں قلب کی صورت ہے۔

خوب رویوں کو حور پہنچا سکے کیا انقلاب
حور ہو جائے جو لکھے کوئی الٹا نام روح

صاحب مرآۃ الشعر نے اسے بدعت بدیع کا نام دیا ہے نیز جس سے معنی سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ انھوں نے عربی کا درج ذیل شعر نقل کیا ہے۔ جو صنعت قلب کا نمونہ ہے۔

مودتہ تدوم لکل ھو
وھل کل مودتہ تدوم

مثال ہذا میں مصرعِ ثانی کے حروف الٹ دیں تو مصرع اوّل بن جائے گا۔

ANALECTS:

ملفوظات
مجموعۂ اقوال ۔ ارشادات ۔

یونانی لفظ analektos سے مشتق ۔ بمعنی ترجیح ۔ انتخاب ۔ مجموعہ ۔
کسی مصنف یا معروف ہستی کے ارشادات ، مقولات یا متفرق اقتباسات پر مشتمل مجموعہ ۔
جب ana لاحقے کے طور پر استعمال میں آتا ہے تب متفرق خیالات روایات حکایات اور محاضرات وغیرہ کے معنی دیتا ہے ۔ جیسے Baconian (بیکن کی روایات و محاضرات پر مشتمل) Addisonian (ایڈیسن کے محاضرات پر مشتمل) اور Victoriana (عہد وکٹوریہ کے ادیبوں کے خیالاتِ پریشاں پر مشتمل) انتخاب۔ڈاکٹر جانسن کی لغات کے مطابق :

وہ اتفاقی ارشادات اور متفرق خیالات جو کسی اہم شخص کی زبان سے ادا ہوئے ہوں اور بعد ازاں کسی دوست یا محب نے انھیں یک جا کیا ہو۔

ایک صاحب نظر مرتب خیالات پریشاں میں سے ان خوشوں کو چن لیتا ہے یا مختلف قطعات وابواب میں تقسیم کرکے انھیں ایک نظم میں باندھ دیتا ہے' جن میں بظاہر کوئی ربط نہیں ہوتا یا کم از کم ربط ہوتا ہے۔
ان ملفوظات کی روشنی میں مصنف یا خطیب کے تصورات ، عقائد اور

معاشرہ کا بخوبی پتہ لگایا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں ملفوظات کنفیوشس ایک نمایاں مثال ہے۔ اگرچہ ان میں سے اکثر فرمودات کے بارے میں یہ گمان ہے کہ وہ الحاقی ہیں۔ ملفوظات خواجہ بختیار کاکیؒ موسوم بہ فوائدالسالکین کو شیخ فریدالدین مسعود شکر گنجؒ نے خواجہ نظام الدین اولیاءؒ کے ملفوظات موسوم بہ فوائدالفواد کو امیر حسن سنجریؒ نے اور چراغ دہلویؒ کے ملفوظات موسوم بہ خیرالمجالس کو حمید قلندرؒ نے ترتیب دیا ہے۔

دیکھیے:

anecdotes *anthology* *aphorism* *obiter dicta*
pensee *sentencia*

ANALOGUE:

تشابہ

کسی ایک جز یا ایک سے زیادہ اجزا کے اعتبار سے مماثلت و مشابہت۔ علی الخصوص عالمی ادب میں اس نوع کی مشابہتوں کی اپنی روایت ہے اور اپنے جواز ہیں۔ پلاٹ، اسلوب، یا کردار کی سطح پر دو مختلف افسانوی شہ پاروں میں تشابہ کی موجودگی کے معنی قطعی یہ نہیں ہیں کہ ان میں بلاواسطہ طور پر کوئی رشتہ ہے۔ جے۔ اے۔ کڈن نے تشابہ کی ایک بڑی مناسب مثال دی ہے کہ

> چاسر کے The Pardon's Tale کا بنیادی قصہ اور خیال theme قرون وسطیٰ میں تمام یوروپ میں پھیلا ہوا تھا۔ غالباً اس کی اصل جڑ مشرق کی سرزمین میں پیوست ہے اور تیسری صدی عیسوی میں بدھ کی جاتک کتھاؤں میں اس کا سراغ ملتا ہے۔ لیکن چاسر کا قصہ اطالوی قصہ موسوم بہ Libro di Novelle di Bel Parlar Gentile(1572) سے مشابہت میں قریب تر ہے۔ جو چاسر کے قصہ کے تقریباً دو سو برس بعد کی مثال ہے۔

کوئی دو ادبی شہ پاروں کے مابین تشابہ کا پایا جانا ایک اتفاقی اور غیر ارادی عمل کہلاتا ہے۔ جب کہ اخذ: Source، ایک شعوری عمل ہے۔

عالمی اسطوریات، عوامی قصوں، کہاوتوں، قواعدی و لسانی ساختوں، مذہبی معاشرہ و عقاید نیز فلسفیانہ و نیم فلسفیانہ افکار و تصورات میں وسیع تر سطح پر تہذیبی لین

دین کے نتیجے میں جو مماثلت پائی جاتی ہے وہ بھی تشابہ کی صورت ہے۔

اردو میں توارُد، تصرّف اور اخذ میں مشابہ کی صُورت پائی جاتی ہے۔ جب ایک ہی خیال، دو مختلف شعرا کے ذہن میں بغیر باہمی علم کے وارد ہو۔ اسے توارد کہتے ہیں؛ توارُد کی یہ صُورت مشابہ سے مماثل ہے۔ مولانا محمد نجم الغنی صاحب بحرالفصاحت، توارُد کے ذیل میں لکھتے ہیں:

> ایسا بھی اتفاق ہوتا ہے کہ کسی شاعر کا کوئی شعر یا چند اشعار اتفاقات لفظ و معنی کے ہو بہو دوسرے شاعر کے کلام کے مطابق ہو جاتے ہیں یا مضمون بالکل مطابق ہوتا ہے اور قصد سرقہ کا نہیں ہوتا۔ اس کو توارد کہتے ہیں اور ایسا بعض اساتذہ کے کلام میں پایا جاتا ہے۔ توارد اور سرقہ میں فرق یہ ہے کہ توارد نادانستہ ہوتا ہے اور سرقہ دانستہ۔

علاوہ اس کے وہ مشابہت جو اخذ اور مشروط تصرّف کی صورت میں واقع ہوتی ہے۔ معیوب نہیں خیال کی جاتی۔ اردو میں فارسی اور عوامی روایتوں سے اخذ کردہ قصّوں کی بنیاد پر سب رس، نوطرز مرصّع، قصّہ چہار درویش، وصال العاشقین (منظوم) اور دیگر کئی چھوٹی بڑی داستانیں اخذ و ترجمہ کی نمایاں مثالیں ہیں۔ میر تقی میر کی مثنوی شعلۂ شوق (معروف بہ شعلۂ عشق) یا دریائے عشق یا مصحفی کی مثنوی بحرالمحبت، بھی طبع زاد نہیں ہیں۔ تاہم اردو میں انھیں سرقہ کے ذیل میں نہیں لیا جاتا۔ کسی پیش رو یا قدیم شاعر کے شعر کے خیال یا متداول اور مروّج خیال کو بنیاد بنا کر شعر کہنا بھی زُمرۂ عیب میں نہیں آتا۔ اور نہ ہی اصطلاحاً اقتباس کے تحت وہ تصرّف، عیب ہے، جو الفاظ کے معمولی تغیّر و تبدّل کے تحت عمل میں آتا اور جس کے بعد خوب، خوب تر میں بدل جاتا ہے۔

اردو میں مشابہ اشعار کی مثالیں:

اس نقشِ پا کے سجدے نے کیا کیا کیا ذلیل
میں کوچۂ رقیب میں بھی سر کے بل گیا

مومن

جانا پڑا رقیب کے در پر ہزار بار
اے کاش جانتا نہ تری رہ گزر کو میں

غالب

کہتے ہیں آج ذوق جہاں سے گزر گیا
کیا خوب آدمی تھا خدا مغفرت کرے

ذوق

یہ لاش بے کفن اسدِ خستہ جاں کی ہے
حق مغفرت کرے عجب آزاد مرد تھا

غالب

ایک محروم چلے میر ہمیں دنیا سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

میر

سودا جہاں میں آ کے کوئی کچھ نہ لے گیا
جاتا ہوں ایک میں دل پر آرزو لیے

سودا

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو
دیر سے انتظار ہے اپنا

میر

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی

غالب

ANALYSIS:

تحلیل

ادب میں اس اصطلاح کا اطلاق فنی شہ پارے کی تجزیہ شناسی و قدر شناسی کے ضمن میں کیا جاتا ہے۔

کسی تخلیق کے مختلف اجزا کی علاحدہ علاحدہ اور ان اجزا کی کل سے نسبت کی تفصیلی جانچ پرکھ۔

خارج کی اشیا اور ان کا ایک مخصوص زمان و مکان میں تجربہ یا کوئی داخلی واردات جب تخلیقی اظہار کی راہ لیتی ہے تو تجربے کا ابتدائی تاثر تخلیق کے پورے عمل میں کئی غیر متوقع تبدیلیوں سے گزرتا ہے۔ دوسرا مرحلہ ادبی اور لسانی روایات پر منتج ہے اور جو بہرحال تخلیق کی مجبوری ہے۔ اس سطح پر زبان کا مابعد الطبیعیاتی کردار اس کے سماجی کردار پر حاوی ہو جاتا ہے۔ زبان کی اپنی تخلیقی تجرید کاری، تحصیل شدہ تجربہ کو ایک نئی حقیقت میں بدل دیتی ہے۔ اس طور پر مفاہیم تہس نہس ہو جاتے ہیں۔ نئی مشابہتیں جو اپنے تشابہ، اور انسلاک، بُعد اور غیریت سے پہچانی جاتی ہیں۔ معنی کو نیا علامتی اور استعاراتی قرینہ عطا کرتی ہیں۔ اس طرح تخلیق اپنی کمیت میں ایک ترکیبی ہیئت کا نام ہے۔ جو اچانک نہیں بلکہ بتدریج تکمیل کو پہنچتی ہے۔

اس طور پر تخلیق کے تمام انفرادی اجزا، اس کی عضویاتی تنظیم اور پیچیدگی نیز کلی معنی اور اس کی فنی قدر کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔

یہ عمل تنقید کے اس مکتبِ فکر کے عمل سے قطعی مختلف ہے جس کے تحت تخلیق کے فوری اور وجدانی ردِّ عمل کو بنیاد بناکر غیر یقینی اور مغالطہ آمیز تاثرات و نتائج کو اعتبار کا درجہ عطا کردیا جاتا ہے۔

بعض نئے نقادوں کے نزدیک جن میں ولیم ایمپسن بھی شامل ہے، تخلیق بہر طور ایک لسانی شہ پارہ ہے۔ اس لیے اس سے وابستہ علامتی اور استعاراتی نظام کی تحلیل کے بغیر معنی کا ابلاغ ممکن نہیں ہوتا کہ بقول ایلیٹ تحلیل اور موازنہ تنقید کے اوزار ہیں۔

نقاد لفظ اور لفظوں کے گچھوں اور دیگر تلازماتی رشتوں پر غور کرتا اور یہ بھی دیکھتا ہے کہ بیان و بدیع، لفظیات و امیجری وغیرہ معنی کی تشکیل و تخلیق میں کس طور پر ممد ہیں کہ

شاعری میں زبان لباس نہیں ہوتی بلکہ معنی کی تجسیم کا کام کرتی ہے۔ اور خود معنی ایک تفاعل کا نتیجہ ہوتا ہے۔

امریکہ میں تحلیل کا یہ دبستان نئی تنقید: new criticism اور انگلستان میں عملی تنقید: practical criticism کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ بنیادی طور پر ان طریق ہائے کار کا تعلق معنیاتی تشخص سے ہے۔ ان کے مباحث میں ابہام: ambiguity، تناؤ: tension، استبعاد: paradox وغیرہ کا درجہ اہم ہے۔ یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ تحلیل جو ایک سطح پر منطقی بلکہ سائنسی طریق کار ہے۔ محض ایمپسن سے مخصوص نہیں ہے جس کے یہاں فن کی عضویاتی ساخت اور مرکوز بہ معنی لفظیات کا تفسیری کردار ہی مرجع ہے، بلکہ تنقید کے جدید دبستانوں میں ہر ایک کا اپنا تحلیلی طریق کار ہے۔

تحلیل نفسی کے تحت جہاں ایک طرف لفظوں کی مخفی جہتوں اور معنیاتی سلسلوں پر بحث کی جاتی ہے وہاں فن کار کی شخصیت، نسل اور اس کی نفسیاتی گرہوں کا مطالعہ بھی لازمی ہے۔ خود رچرڈز معنیات کو جذبات سے علاحدہ کرکے نہیں دیکھتا۔

جدید مارکسی دبستان، تخلیق کی اس کلیت پر یقین رکھتا ہے جس میں کئی ادبی اور غیر ادبی عناصر بیک وقت مشترک ہوتے ہیں۔ ادبی

اظہار کا اپنا ایک محل اور تناظر ہوتا ہے اور اس محل سے صرف نظر کر کے تجربہ کی بنیادی حقیقت اور شا کے زبان ، اسلوب ، رویے اور اقدار کا صحیح ادراک بھی ناممکن ہے ۔ اس ضمن میں تعلیق کیا ہے ؟ اور وہ کیسے عمل میں آتی ؟ جیسے سوالات کی نوعیت اساسی ہے ۔

anatomy *connotation* *criticism* *denotation*

سیاق

1. W.K. Wims, Jr., and Cleanth Brooks, Literary Criticism: A Short History (1957).
2. Rene Wellek, A History of Modern Criticism (1750-1950) (5 Vols., 1955).
3. Rene Wellek, Concepts of Criticism ed by Stephen G. Nichols (1963).
4. Northrop Frye, Anatomy of Criticism (1957).

ANAMNESIS:

بازآوری

یونانی لفظ سے ماخوذ بمعنی یاد آوری ، یاد کرنا ، دہرانا۔
بالخصوص یادداشت سے ان تجربات و واقعات کو برانگیختہ کرنا جن کا تعلق گذشتہ جنم سے ہے ۔

بازآوری ماضی کے ان منتشر امثل اور باہمی مربوط تصورات ۔ اشخاص اور واقعات کو حرکت میں لانے سے بھی عبارت ہے جن کے حوالے حال کو زمان کے ایک وسیع تر دھارے سے جوڑ دیتے ہیں ۔ ہر شخص کی زندگی کا حال ایک مختصر ترین لمحہ موجود ہوتا ہے جب کہ ماضی اس کا وہ گراں قدر سرمایہ ہے جس کے ذریعے وہ ماضی میں مسلسل بدلتے ہوئے حال کو زندہ دیکھنے کی سعی کرتا رہتا ہے ۔

سوانحی فن میں سب سے زیادہ بازآوری سے مدد لی جاتی ہے ۔ ادیبوں کی یادداشتوں میں بار بار پیچھے کی طرف لوٹنے اور پھر واپس اسی مقام پر پلٹ آنے کے عمل میں بازآوری کی یہی صورت نمایاں ہے ۔ مارسل پروست کی تصنیف *Remembering of Things Past* (انگریزی ترجمہ *1931-1922*) اس عمل کی بہترین مظہر ہے ۔ بعد ازاں پروست نے اپنا ایک ادبی جمالیات کا تصور خلق کیا جس کی رو سے :

> ادیب کا مقصد ماضی کے تجربات کی ان تخلیقی قوتوں کو واگزاشت کرنا ہے جو کہ لاشعور کے مخفی گودام میں محفوظ ہیں ۔

شاعری میں ڈبلیو . بی . ییٹس ، ایذرا پاؤنڈ ، ٹی . ایس . ایلیٹ اور ڈبلیو ایچ آڈن کے یہاں ماضی ایک سرگرم کردار ادا کرتا ہے ۔ ان کے تجربات میں اکثر بازآوری کا عمل نمایاں اور حیرتوں میں اضافے کا موجب ہے ۔

ANATOMY:

تشریح
تفلیک ، تجزیہ۔

کسی اہم اور وسیع موضوع کی ہمہ گیری تحلیل ۔ بالتفصیل اور ہمہ جہت پرکھ ۔ کسی بڑے اور اہم موضوع کی علاحدہ علاحدہ ٹکڑوں میں تقسیم اور اس کے مختلف حصوں کا عمیق مطالعہ ۔ سولہویں صدی کے اخیر اور سترہویں صدی کے ابتدائی عشروں میں یہ لفظ بہ حیثیت ایک اصطلاح کے انگریزی ادب میں مستعمل تھا ۔ ان ادوار میں یہ لفظ کسی وسیع موضوع کے باقاعدہ تجزیے کے معنی میں استعمال کیا جاتا تھا ۔

جان بلوکر نے اپنی تصنیف An English Expositor 1610 میں اسے قطع کرنے یا کاٹ کرنے کے (عام معنایاتی) معنی میں استعمال کیا ہے ۔ یعنی یہ کہ

> یہ وہ فن ہے جو آدمی کے جسم کے سارے اجزا کی توضیح ، ان کے کام اور ان کی وضع (حالت) کے بارے میں علم مہیا کرتا ہے ۔ بہ حیثیت فعل اس کے معنی ہیں ہر حصے کی تحقیق و تفلیک کرنا ۔

انگریزی ادبا نے جہاں کہیں اس لفظ کا استعمال کیا ہے ۔ اس سے ان کی مراد کم و بیش یہی ہے ۔ اس لفظ سے ان کے رجحان اور رویے نیز طریق تحلیل کا بھی پتہ چلتا ہے ۔ جیسے رابرٹ برٹون نے اپنی کتاب The Anato—

—my of Melancholy 1621 (جو اس سلسلے کی ایک معروف ترین تصنیف خیال کی جاتی ہے) میں حزن کو روح کے ایک عارضے سے تعبیر کیا ہے ۔ یہی نہیں وہ حزن کی تمام اقسام ، اسباب و آثار اور پھر اس کے علاج کے مختلف نسخوں پر روشنی ڈالتا ہے ۔

جدید ادوار کی اہم ترین تصانیف میں روسیمنڈ هارڈنگ کی The Anatomy of Inspiration 1940 اور نارتھروپ فرائی کی The Anatomy of Criticism 1957 کا درجہ بلند ہے ۔ فرائی نے ایک سطح پر بالعموم تخلیقی ادب اور سطح دیگر پر بالخصوص افسانوی ادب کی ساختوں کا دانش ورانہ نہج پر مطالعہ کیا ہے ۔ فرائی کی تشریح ، تصورات کے اطلاق میں تازہ کار اور ان بنیادوں نیز غیر متوقع تناظرات کی تلاش سے عبارت ہے جو تخلیقی ادب کو ثبوتاً ایک وسیع تر ربط عطا کرتے ہیں ۔ فرائی کی تحلیل و تشریح محض ادبی تنقید کی تکنیکوں ، اصولوں ، نظریوں اور وسعت پر ہی محیط نہیں ہے بلکہ ادب کے ان مضمرات کو بھی نشان زد کرتی ہے جن کا تعلق تخلیقی نظام لسان سے ہے فرائی نے بڑے معتبرانہ طریقے سے انسانی کردار ، رجحانات اور معتقدات کا بھی تجزیہ کیا ہے ۔ ذیل میں جن امور پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے ان میں اسطور ، علامت ، قوسیہ arch etype طربیہ ، تمثیل ، لوک ادب ، اور لوک روایت وغیرہ اہم ہیں ۔

دیکھیے :
analysis criticism

ANECDOTE:

مُحاضرہ
روایت، نقل ۔

یونانی لفظ anekdotos کے معنی غیر شائع شدہ / غیر مشتہر کے ہیں ۔
کوئی دلچسپ مختصر سوانحی واقعہ ۔
کسی شخصی تجربے یا کسی جستہ واقعے کا بیان ۔
گفتگو کے دوران لطائف کی شکل میں رونما ہونے والے واقعات کا دلپذیر بیان ۔

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

جانسن محاضرے سے غیر مشتہر خفیہ تاریخ مراد لیتا ہے ۔
اٹھارہویں صدی میں سوانحی فن کو بھی فروغ ملا ۔ بالخصوص نصف آخر میں ذاتی زندگیوں سے دلچسپی عام ہوگئی تھی اور میز گفتوں table talks یا مجلسوں میں لوگوں کی زندگی کے خفیہ معاملات و حالات گفتگو کا دلچسپ ترین موضوع ہوا کرتے تھے ۔

انگریزی ادب میں سیموئل جانسن ، ایڈیسن ، اسکر وائلڈ، ہنری جیمس ، بین جانسن ڈسرائیلی ، اولیور گولڈ اسمتھ ، چارلس ڈکنس اور سیاست دانوں میں چرچل کے محاضرات زبان زدِ خاص وعام ہیں ۔ محولہ بالا شخصیات کے سوانح اور یادداشت نگاروں نے ان کی مدد سے ذات و حیات کے کئی مخفی اور دلچسپ گوشوں کو اجاگر کیا ہے ۔

ایڈیسن اپنے جملوں کو preposition پر ختم کرتا تھا ۔ اس مخصوص طرزِ نحو کو رچرڈ ھرڈ نے ایڈیسنی اختتامیوں Addisnian terminations کا نام دیا ہے ۔

ایڈیسن کے سوتیلے لڑکے لارڈ وارو‌ک نے ایڈیسن کی موت پر اسی کی طرز میں درج ذیل جملہ کہا تھا :

see in what peace a Christian die

ایک بار ایڈیسن ہاؤس آف کامنس میں تقریر کر رہا تھا ۔ اس نے تقریر ان الفاظ سے شروع کی ۔

Mr. Speaker, I conceive, I conceive, Sir, Sir, I conceive

کسی نے فوراً مداخلت کی :

The Hounourable Secretary of state has conceived thrice, and brought forth nothing.

والٹر پیٹر نے ایک تقریر میں کہا :

I hope you all heard me ......

اسکر وائلڈ نے تقریر کے طرز پر جملہ چُست کیا :

we over heard you.

کسی نے اسکر وائلڈ سے 100 بہترین تصانیف کی فہرست بنانے کو کہا تو مگا اس نے جواب دیا :

"میرے لیے یہ ناممکن بات ہے کیوں کہ میں نے تو ابھی تک صرف پانچ کتابیں ہی لکھی ہیں !"

رچرڈ والڈ نگسٹن کو ایک دادائی *Dadaist* کتاب پر تبصرہ کرنے کی دعوت دی گئی ۔ اس کتاب میں ایک نظم تھی ۔

A B C D E F

G H I J K L

M N O P Q R

S T U V W X

Y Z

والڈ نگسٹن اس نظم کو جواب بنا کر درج ذیل تبصرہ کیا۔ جسے *Times* نے شائع نہیں کیا۔

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

فارسی اور اردو تذکروں اور تاریخ کے بکھرے ہوئے اوراق میں اس نوع کے محاضرات کا وافر ذخیرہ موجود ہے ۔ بالخصوص محمد حسین آزاد نے بڑے لطیف پیرائے میں متعدد محاضرات کو قلم بند کیا ہے ۔ آج بھی ان محاضرات کے تذکروں سے ہماری محفلیں گرم رہتی ہیں۔ مثلاً

> ایک مرتبہ گاڑی پر ایک شخص میرؔ کا ہم سفر تھا ۔ وہ اس کی طرف سے منھ پھیرے ہوئے بیٹھے رہے ۔ اس نے کہا بات چیت راہ کا شغل ہے ۔ میر صاحب بگڑ کر بولے ۔ ’’ غیر آپ کا شغل ہے ۔ میری زبان خراب ہوتی ہے ۔‘‘
>
> آبِ حیات : محمد حسین آزاد

مولانا حالی نے غالب کو حیوانِ ظریف کے نام سے یاد کیا ہے اور چند ایسے واقعات کا ذکر کیا ہے جن سے غالب کی بذلہ سنج طبیعت پوری طرح نمایاں ہوتی ہے۔ یادگارِ غالب میں مرقوم ایک محاضرہ :

> ایک روز میر مہدی مجروحؔ بیٹھے تھے ، اور مرزا پلنگ پر پڑے ہوئے کراہ رہے تھے ۔ میر مہدی پاؤں داب نے لگے ۔ مرزا نے کہا ، بھئی تو ، سید زادہ ہے ، مجھے کیوں گنہگار کرتا ہے ؟ انھوں نے نہ مانا اور کہا ، آپ کو ایسا ہی خیال ہے تو پیر دابنے کی اجرت دے دیجئے گا ۔ مرزا نے کہا ، ’’ہاں ، اس کا مضائقہ نہیں ۔ جب وہ پیر داب چکے ، انھوں نے اجرت طلب

کی ۔ مرزا نے کہا : بھیا کیسی اجرت ؟ تم نے میرے پاؤں دابے میں نے تمہارے پیسے دابے ، حساب برابر ہوا ۔‘‘
>
> یادگارِ غالب ، حالی

محاضرات سوانح نگاروں کے مواد کا ایک اہم سرچشمہ ہوتے ہیں ۔ بعض مصنفین نے اپنے خاکوں ، مرقعوں ، شخصیوں ، تعارف ناموں اور شخصیت ناموں میں محاضرات سے بیش از بیش فائدہ اٹھایا ہے ۔ جس سے تحریر کی موثق اور تاریخی قدر و قیمت نیز دلچسپی اور معنویت میں غیر معمولی اضافہ ہوا ہے ۔ آسٹریائی ادیب تھامس برنہارڈ نے اپنی تصنیف *1957 Ereignisse* میں محاضراتی نوع کے واقعات کو بڑی خوبی کے ساتھ مرتب کیا ہے ۔ یہ لطیفے اس لیے یادگار بن گئے ہیں کہ مصنف نے سوانحی تسلسل کا ہر پہلو لحاظ رکھا ہے ۔

رابرٹ ہینڈرکسن کی تصنیف *British Literary Anecdotes* 1990 میں شائع ہوئی جو 1500 محاضرات پر مشتمل ہے۔ علاوہ اس کے محاضرات کے دو مجموعے *American Literary Anecdotes* اور *World Literary Anecdotes* کے نام سے بالترتیب شائع ہو چکے ہیں ۔

autobiography biography table talk

سیاق

1. John Nicols, Literary Anecdotes of the 18th Century.
2. The Oxford Book of Literary Anecdotes (1975).
3. British Literary Anecdotes (1990)

ANGRY YOUNG MEN:

برافروختہ نوجوان۔

انگلستان کے ان نوجوان ادیبوں کا گروہ جنھوں نے بیسویں صدی کے عین وسط میں اپنی شناخت قایم کی۔

یہ حلقہ اُن نوجوانوں پر مشتمل تھا جن کا تعلق نچلے یا نچلے متوسط طبقے سے تھا اور جو اپنے عہد کے سیاسی و سماجی نظام سے بے زار تھے۔ ان میں بیش تر بے روزگار تھے یا آزاد منش۔

1951 میں لیزلی پال نے پہلی بار اپنی سوانح اسی عنوان سے شائع کی تھی۔

بیسویں صدی کے درمیانی عشروں میں اسے ایک مخصوص اصطلاح کے طور پر استعمال کیا جانے لگا۔ خصوصاً جان اوسبورن کے ڈرامے موسوم بہ *Look Back in Anger* کے ذریعے اس کی مقبولیت میں کافی اضافہ ہوا۔ اس ڈرامے کا ہیرو جمی پورٹر:

> اُس نوجوان نسل کی بھر پور نمائندگی کرتا ہے جو اپنے عہد کے مسلّمہ نظام اور اس کے سیاسی، سماجی، کاروباری اور مستحق رویوں، عقائد و معیارات، اوضاع و اطوار اور پوز وانری منطق سے بالعموم غیر مطمئن تھی۔ (D.L.T.)

لیزلی پال کے علاوہ کنگسلی ایمس، کولن ولسن، جان برین، ایلن سِلی ٹو اور جان وین کا شمار صفِ اوّل کے برافروختہ ادیبوں میں ہوتا ہے

> ان میں بلا کی سرگرمی، بغاوت اور چڑ چڑاہٹ تھی۔ یہ نوجوان اپنے طرزِ اظہار میں ایک دوسرے سے مختلف تھے۔ ان کی مایوسیوں اور ناکامیوں کے تجربات میں بھی باہمی اختلاف تھا۔ لیکن ان میں ایک چیز مشترک تھی وہ ہے طنز، غصہ وری انحراف اور احتجاج۔ انھیں سارا معاشرہ تخلیقی قوتوں سے عاری دکھائی دیتا تھا۔

چونکہ یہ نوجوان اپنی غصہ وری کے چند نمایاں اور ٹھوس جواز رکھتے تھے اس لیے زبان و بیان کے تجربوں سے انھیں چنداں دل چسپی نہ تھی۔ انھیں تو اپنے ساختہ برروش جذبات کا اظہار کرنا تھا خواہ اس کا پیرایۂ اظہار کچھ ہو۔ اسی لیے بیش تر ادیبوں کے اسالیب اور حتیٰ کہ ہیئتیں روایتی نوع کی حامل ہیں۔

سیاق

1. Kenneth Allsop, The Angry Decade (1958).
2. Karl Beckson and Arthur Gauz, D.L.T. (1991).

ANNOTATION:

تحشیہ
حاشیہ نگاری ، محشّی تحریر۔

صفحے کے ایک طرف مندرج تحریر/عبارت، اصل متن کے برخلاف حاشیے کے اندراج بہ شمول ماخذ کی نشاندہی اور حوالہ جات۔
کتابوں کے حواشی پر مندرج مشاہدات آرا، تبصرے، اور وضاحتیں۔
کسی دیے گئے پارے کے متن کے کسی قابلِ توجہ، وضاحت طلب یا بحث طلب جزو، لفظ، جملے یا عبارات کی تشریح، جسے کتاب کے حاشیوں یا موجودہ زمانے میں کتاب کے متن کے آخر میں درج کیا جاتا ہے۔
ادبی نقاد، محقق، مدیر اور خود مصنف ہی اس نوع کی حاشیہ نگاری سے کام نہیں لیتے بلکہ ایک عام قاری اور طالب علم بھی اپنی دلچسپی کے مطابق بعض متنی اجزا کے پہلو بہ پہلو قابلِ غور نشان دہی کرتے ہیں اور بیش تر صورتوں میں یہ نشان دہی متنی وضاحت اور تشریح کو مخصوص ہوتی ہے۔
تحشیہ متن کے ضمن میں ڈاکٹر تنویر احمد علوی لکھتے ہیں:

حاشیہ نگاری کا عمل ترتیبِ متن کا ایک نہایت اہم اور لازمی جزو ہوتا ہے جس کے وسیلے سے نہ صرف یہ کہ متن کے مختلف ماخذ اور اختلافی قراءتوں کی نشان دہی کی جاتی ہے بلکہ متن کے مقتضیات اور معلوم حقائق کی روشنی میں توضیحی روایتوں اور تصدیق رہ جن کو بھی تقابلی مطالعہ کے ساتھ حسبِ ضرورت اس میں شامل کیا جاتا ہے۔ ایسے حوالہ جات یا تحقیقی و تنقیدی حواشی کے بغیر متن کی تصحیح اور ترتیب کا کام درجۂ استناد سے محروم رہتا ہے۔

تحشیہ کے لیے کالرج کی اختراع کردہ اصطلاح **marginilia** بھی مستعمل ہے۔

ANOMALY:

بے اصولا پن
خلافِ قاعدہ ، بے قاعدہ۔

تخلیق کا وہ عیب جو ادب میں مروجہ نظام ضابطہ سے انحراف ، لاعلمی یا کم علمی کی بنا پر واقع ہوتا ہے۔
خلافِ قیاس یا خلافِ تداول اجزا کی شمولیت بھی بعض علماء کے نزدیک بے اصولا پن کی موجب ہوتی ہے۔
بہ لفظِ دیگر اسے سقم اور تسامح بھی کہتے ہیں۔ اساتذہ کرام نے اکثر عروضی اسقام، عیوبِ قافیہ، بے جا اور نامانوس مشابہتوں، مرکباتِ لفظی و محاورے کی اغلاط، نحوی ساختوں کی بے قاعدگیوں وغیرہ پر انگشت رکھی ہے۔ ایسے ہر طرزِ کلام کو پست و غیر مستحسن ٹھہرایا ہے جس کی سند قدماء کے کلام میں دستیاب نہیں۔
ڈاکٹر مسیح الزماں نے سوداؔ کے ان اعتراضات کی نشان دہی کی ہے۔ جن کا ذکر سوداؔ نے اپنے ایک معاصر مرثیہ گو شاعر کے کلام کے ضمن میں کیا ہے۔ سوداؔ نے کلام کے لیے صحتِ زبان و صحتِ محاورہ کے پہلو بہ پہلو عروض کی پابندی نیز مسلّم تشبیہات کی پیروی کو بھی ضروری قرار دیا ہے۔ ان کے خیال کے مطابق: مرزا فاخر مکیں نے مسلّم تشبیہوں سے انحراف کرکے ایسی تشبیہیں دی ہیں جو معقولیت سے خالی ہیں: مثلاً

لاے کو بوسے معشوق سے جو تشبیہ دی گئی ہے وہ ان کے نزدیک معقول نہیں ہے۔ آگے چل کر وہ لکھتے ہیں :

> مسلمات و روایات شعر سے انحراف نہیں کیا جا سکتا۔ مزرا فاخر مکین سے متعدد ایسی غلطیاں ہوئی ہیں کہ انھوں نے عاشق کے جذبات رشک و غیرت کے بجائے بے غیرتی و بے حمیتی، لذت دشنام یار کے بجائے تلخی دشنام پیدا اور کوچے یار میں پڑ رہنے کے بجائے وہاں سے فرار ہونے کے مضامین باندھے ہیں۔ ..... چشم مردم ناک (جیسی ترکیب میں) ناک کا لفظ چشم کے ساتھ غیر مستحسن اور بے معنی ہے۔ چشم کے ساتھ جو الفاظ لائے جاتے ہیں ان میں رنگ کا مفہوم ہوتا ہے مثلاً سرمہ گوں، میگوں وغیرہ۔ "ناک" صفت کے موقع پر استعمال ہوتا ہے۔ خوفناک، دردناک، غضب ناک۔

یہاں سودا نے غزل کے روایتی عاشق کے تصور ہی کی توثیق کی ہے۔ ان کے نزدیک متداول موضوعات و تصورات سے صرف نظر کرنا بھی مسلمات شعر کے منافی ہے۔ اس نہج سے دیکھا جائے تو حسرت، جگر اور فراق اور ان سے قبل اقبال کی غزل کے عاشق کو پتہ نہیں کیا نام دیا جائے گا۔

> جدید عہد میں بے اسلوبی کی تعریف بدل چکی ہے۔ لسانی، فنی و فکری سطح پر ایسے مختلف النوع اجتہادات و آزادیوں کو روا رکھا گیا ہے جو قدما کے نزدیک قطعی بے اسلوبی ہے لیکن جدید ذہنوں کے نزدیک نئی روایات کی بنا گری ہے۔ حسن و قبح کے معیار بدل گئے ہیں۔ جس جمالیات کو نئی جمالیات کا نام دیا گیا ہے وہ حرکی جمالیات ہے اور منافقت جس کی خصوصیت۔

ANONYMOUS LITERATURE:

نامعلوم الاسم ادب
مجہولُ الاسم ادب، گم نام مصنفوں کا ادب۔

وہ ادب یا تصنیفات جن کے مصنفوں کے نام کے بارے میں کوئی علم نہیں ہے۔

زیوولانت کے تعلق سے آج تک یہ پتہ نہیں لگایا جا سکا کہ اس کا مصنف کون ہے؟ ہومر کی منظومات کے بارے میں مشہور ہے کہ ان کا ایک بڑا حصہ الحاقی ہے۔

> دنیا کا سارا لوک ادب نا معلوم لوگوں کی تخلیق ہے۔ اس میں وہ ساری اساطیری کہانیاں، رومان پارے، حکائی افسانے، مہم جویانہ اور فوق الفطرت داستانیں عہد وسطیٰ کے رزم نامے، گیت اور کہاوتیں شامل ہیں۔ جن کے سلسلے میں یہ تصور عام ہے کہ وہ ایک یا ایک سے زیادہ دماغوں کی مشترک اور مسلسل کوششوں کا نتیجہ ہیں۔

ایسے معروف ترین شعروں، عوامی مرثیوں، سلام، میلاد ناموں، نوحوں اور منقبتوں کا وافر ذخیرہ موجود ہے جن کا تعلق زبانی روایت کے سلسلے سے ہے۔ ان میں سے بعض منظومات شائع بھی ہو چکی ہیں مگر ان کے مصنفین کے نام تا ہنوز تحقیق طلب ہیں۔

انگریزی میں قلمی نام یا تخلص کو **pen name:** اور فرانسیسی میں **nom de**

plume کہتے ہیں جعلی نام :pseudonym جو کبھی مقبول ہو کر مصنف کی شخصیت کا جزو بن جاتا ہے اور بالآخر اسی نام سے اس کی شناخت قائم ہوتی ہے۔ مغرب میں قلمی یا جعلی نام رکھے جاتے ہیں یک لفظی تخلص کی روایت سے اس کا دامن خالی ہے۔

جیورج ایلیٹ نے میری این کراس اور او ہنری نے [illegible] سڈنی کے نام سے کئی برسوں تک لکھا ہمارے دور کے مشہور افسانہ نگار اینگس ولسن کا اصلی نام فرینک جانسٹن ہے۔

دیکھیے:

allonym

ANTAGONIST:

حریف

رقیب، مقابل، مخالف۔

وہ جو کسی جنگ، تصادم یا عزائم کی رسہ کشی میں مزاحمانہ و مقابلانہ کردار ادا کرے۔

ہیرو :protagonist کے خلاف اپنی صلاحیتوں کا استعمال کرنے والا۔ ڈرامے یا ناول میں اس کردار سے مراد لی جاتی ہے جو صحیح اور خیر کی راہ میں مانع آتا۔ یا اہم ضد کی طور پر کام کرتا ہے۔

بعض ڈراموں میں تقدیر کا جبر، ہیرو کی اپنی کوئی عیبی خامی، جبلی کمزوری یا نفسیاتی گرہ اس کے بد انجام کی موجب بن جاتی ہے۔ اس قسم کے میلان یا قوت کو علیت :causationism کی رو سے علت و معلول کے اس تصور سے تو وابستہ کیا جا سکتا ہے جس کے مطابق ہر شے کی علت یا علل ہیں لیکن اسے حریف کردار کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ حریف وہی ہے جو ہیرو کے برخلاف معاندانہ عزائم کو بروئے کار لائے۔

یونانی ڈرامے میں ثانوی اداکار یا کردار ثانی :deuteragonist کا اضافہ اسکلس کے ہاتھوں عمل میں آتا ہے۔ اکثر نقادوں نے کردار ثانی کو حریف کے مترادف قرار دیا ہے۔ جو ضرورت پڑنے پر ایک سے زیادہ ثانوی کردار انجام دے سکتا تھا۔

دیکھیے:

protagonist

ANTHOLOGY:

گلدستہ

بیاض ، تالیف ، مخزن ۔

یونانی لفظ *anthologia* بمعنی گُل چند ، گُل دستہ ۔

مختلف ادیبوں یا مصنفین کی منتخب ، ایک سے میلانات و موضوعات پر مبنی منظوم یا منثور تحریروں کا مجموعہ ۔

ایک دور یا بہت سے ادوار ، ایک زبان یا بہت سی زبانوں کے فن کاروں کی تخلیقات پر مشتمل بیاض ۔

انتخاب کے لیے کوئی ایسی قدر لازمی ہے جو بہ ظاہر یا بہ باطن ۔ کسی نہ کسی سطح پر تمام مشتملات میں اشتراک کا رشتہ قائم کرتی ہو ۔

عہدِ قدیم میں اقوالِ زریں ، رثائی نظموں اور دیگر نوع کی منظوم یا منثور نگارشات کے انتخاب اور انھیں ترتیب دینے کی روایت تھی ۔

سب سے پہلا باقاعدہ انتخاب موسوم بہ **Garland of Meleager** پہلی صدی قبل مسیح کی یادگار ہے ۔ میلیگر (60 ق م) نے اسے مرتب کیا تھا ۔ ایک روایت کے مطابق یہ مجموعہ کُل 40 قدیم اور معاصر شعرا کے منتخب کلام پر مشتمل ہے ۔ شعراء کے ناموں کی ترتیب میں حروفِ تہجی کا لحاظ رکھا گیا ہے اور مقدمے کے طور پر ایک پیش گفتار بھی شامل ہے ۔

40 بعد مسیح میں فلپس نے یونانی اقوالِ زریں کا ایک انتخاب مرتب کیا ۔ اس کے بعد ڈیوجی فی نس اور اسٹریٹون نے اسی نوع کے گُل دستے ترتیب دیے ۔

اگاتھیاس نے سکلوس نامی مجموعے میں پہلی بار موضوعات کے مطابق نظموں کو ترتیب دیا ۔

925 میں کونسٹین ٹائن سیفالس نے **The Greek Anthology** کے نام سے ایک جامع انتخاب شائع کیا جو 7 ق م سے 10 بعد مسیح تک کے تقریباً 30 ادیبوں کی منثور اور منظوم نگارشات پر مشتمل ہے ۔ اس مجموعے کو میکالاس نے بہ لحاظ موضوعات پندرہ قطعات میں تقسیم کیا تھا ۔ مقدمے میں یونانی زبان کی تاریخ اور آداب و اطوار کو مختلف ادوار کی روشنی میں جائزہ لیا گیا ہے ۔ یونانی ادب میں مسلّمات اور *aphorism* کے بہ تدریج ارتقا کا علم بھی ہمیں اسی کتاب سے حاصل ہوتا ہے ۔ اپنی نوعیت کا یہ ایک قدیم مگر جامع تر انتخاب ہے ۔

16 ویں صدی میں اس نوع کے انتخابات کی ایک مضبوط روایت قائم ہوگئی ۔ اسی صدی میں لاطینی اور انگریزی زبان کے کئی اہم انتخابات شائع ہوئے ۔ ان انتخابات میں اصناف اور موضوعات کے لحاظ سے بڑا تنوع تھا ۔

بیسویں صدی میں مختلف علاقائی اور بین الاقوامی زبانوں کی نگارشات پر مشتمل ایسے ہزاروں انتخابات شائع ہوئے ہیں جو اپنی کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے بے مثال ہیں ۔ جیسے : مشرق و مغرب کے نغمے (ترتیب ، تجزیہ ، ترجمہ : میراجی)

اردو اور دیگر بین الاقوامی زبانوں کے ادب میں ان مجموعوں کی تعداد میں بھی بڑی تیزی کے ساتھ اضافہ ہوا ہے ۔ جو کسی مُلک ، صوبے ، دَور ، رجحان یا تحریک سے متعلق ادبا کی تخلیقات تک محدود ہیں ۔ مثلاً نئے نام (مرتبہ : شمس الرحمن فاروقی) ، مدھیہ پردیش میں اردو ادب کے پچیس سال (مرتبہ : فضل تابش) ، پاکستانی ادب (رشید امجد) گلوب : جدید اردو نظموں کا انتخاب (مرتبہ : سید احمد شمیم)

بیسویں صدی میں ان انتخابات کی اشاعت میں بھی اضافہ ہوا ہے جو محض

کسی ایک صنف سخن کو مخصوص ہیں۔ جیسے ارتکاز : نئی غزل کا انتخاب (مرتب : عبد الرحیم نشتر) نئی نظم کا سفر (مرتبہ : خلیل الرحمن اعظمی) اتر پردیش کے قصیدہ گو شعرا (مرتبہ : علی جواد زیدی) نیا اردو افسانہ : انتخاب، تجزیے اور مباحث (مرتبہ : پروفیسر گوپی چند نارنگ) اردو میں ترجمہ اور اس کی روایت (مرتبہ : پروفیسر قمر رئیس) نئی ہندی شاعری اور نئی مراٹھی شاعری (صادق) نئی نظم، نئے دستخط (شاهد ماهلی)۔

ANTICLIMAX:

ردِّ منتہا

منتہا کی ضد۔
کسی تخلیق میں اچانک زوال کا رونما ہونا۔
یہ عمل منتہا کے اثر کو شدید کرنے کے بجائے اثر کو کم کرتا بلکہ کبھی کبھی مضحکہ خیز بنا دیتا ہے۔
بعض مصنفین نے منتہا کے اثر کو زائل کرنے کے لئے اس تدبیر کا استعمال کیا ہے۔
ڈاکٹر جانسن کی تعریف کے مطابق :
کلام کا وہ موثر حصہ جو متقدم کی نسبت اونی کو مشتمل ہو۔
بعض نقادوں کے نزدیک یہ صورت کبھی لاعلمی اور کبھی کم احتیاطی کے باعث رونما ہو جاتی ہے۔ نیز یہ عمل مصنف کی کم کوشی کا مظہر ہے۔ بالخصوص اس تحریر میں جو اپنی فضا اور تناظر کے اعتبار سے متین اور وقار انگیز ہے۔
اکثر ردِّ منتہا کی صورت ارادۃً پیدا کی جاتی ہے۔ جب کہ تنزل : bathos تخلیق کا وہ لمحہ ہے جو از خود اور اچانک واقع ہوتا ہے۔
پوپ کے نزدیک ردِّ منتہا کی وہ شکل قابلِ گرفت ہے۔ جس کا مقصود مزاح ہوتا ہے۔ عظمت کے بعد یک دم زوال کا رونما ہونا، مضحکہ خیز صورت

حال سے تو دو چار کر سکتا ہے۔ دردمندی یا ترحم کے جذبات کو برانگیختہ نہیں کر سکتا۔

مزاحیہ تحریروں میں طنز و تضحیک کے اثر کو دو چند کرنے کی غرض سے ردِ منتہا کا استعمال دانستہ طور پر کیا جاتا ہے۔

دیکھیے:
bathos

ANTIGONE:

اینٹی گنی

تھیبیان کے جلاوطن بادشاہ اڈی پس: **Oedipus** اور جوکاسٹا: **Jocasta** کی بیٹی۔

جب اینٹیو کلیز: **Eteocles** اور پولی نیسیز: **Polyneices** جو اس کے بھائی تھے، کے درمیان جنگ میں پولی نیسیز مارا جاتا ہے۔ تھیبیز کے بادشاہ کریون: **Creon** کی حکم عدولی کرکے اینٹی گنی اس کی لاش کو دفنا دیتی ہے۔ اس پاداش میں کریون، اینٹی گنی کو گرفتار کر لیتا ہے۔ ھائے مون: ***Haemon*** جو کہ کریون کا بیٹا اور اینٹی گنی کا عاشق تھا۔ کریون سے اینٹی گنی کے لیے معافی کی درخواست کرتا ہے اور یہ دھمکی بھی دیتا ہے کہ اگر اس نے اینٹی گنی کو معاف نہ کیا تو وہ خود بھی اینٹی گنی کے ساتھ اپنی جان دے دے گا۔ کریون کسی کو خاطر میں نہیں لاتا اور اینٹی گنی کو ایک غار میں قید کر دیتا ہے تاکہ وہ گھٹ گھٹ کر مر جائے۔

ٹائرے سیاس: ***Tiresias*** کے نزدیک کریون کا یہ اقدام ایک جرم تھا۔ وہ بادشاہ کو تباہ کن نتائج کی پیش گوئی کرتا ہے کہ اس کا یہ عمل الوہی قوانین کے منافی ہے۔ یہ سن کر وہ اس غار کی طرف دیوانہ وار لپکتا ہے جہاں اینٹی گنی کو قید کر دیا گیا تھا۔ تب تک اینٹی گنی خود کو مار چکی ہوتی ہے۔ ھائے مون اس کی لاش کو اپنے بازوؤں میں جکڑ لیتا ہے۔ باپ کو دیکھ کر وہ غصے میں اس پر تلوار مارتا ہے لیکن کریون بچ نکلتا ہے۔ بعد ازاں اسی تلوار سے وہ اپنے آپ پر وار کرتا ہے اور مر جاتا ہے۔ اس غم کی تاب نہ لاکر کریون کی بیوی یوری ڈس: ***Eurydice*** خودکشی کر لیتی ہے۔

سوفوکلیز کے شہرہ آفاق المیے اینٹی گنی کا یہی موضوع ہے۔

ANTI-HERO:

اینٹی ہیرو
مخالف ہیرو ، ہیرو شکن۔
ہیرو مخالف

ہیرو (مرکزی کردار) کی مقبول عام روایتی خصوصیات سے عاری کردار جو قابلِ رحم ، کمزور ، مسخرآمیز ، خود کوش ، تنہا یا سماج دشمن ہو۔
مروجہ معنی میں ہیرو اپنی شخصیت اور مرتبے کے اعتبار سے جلال و جمال کا پیکر ہوتا ہے۔ اس کے اعمال غیر معمولی ، ارادے بلند ، مقاصد اعلیٰ مناصب شایان شان ، ذہن و زندگی وقار آگیں۔ خیر کا رفیق ، شر کا دشمن۔ مگر اس نوع کے مثالی کردار بالعموم سستے رومانی ناولوں ، داستانوں اور رومان پاروں ہی میں دستیاب ہیں۔
دوسرے ہیرو کی مثال وہ ہے جسے اسطور نے پیش کیا ہے۔ کلاسیکی اسطور میں ہیرو فوق الانسانی قوتوں کا مالک ہوتا ہے۔ وہ اکلیز اور تھیسیس جیسے نیم دیوتاؤں ہی سے نبرد آزما نہیں ہوتا بلکہ کبھی کبھی زئیس جیسے رب الارباب کے خلاف بھی جنگ پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ ہومر نے ہیرو کے اسطوری کردار سے انحراف کرکے اُسے بہ قولِ ارسطو ، وحدتِ عمل کا عنصر قرار دیا تاہم وہ پوری طرح اسطوری ہیرو کے فوق الانسانی اعمال سے چھٹکارا نہیں پا سکا۔
یونانی عظیم المیوں ، مارلو اور شیکسپیر کے ڈراموں میں بیش تر ہیرو اعلیٰ

مناصب پر فائز ہونے کے باوجود کسی حد تک مثالی محاسن سے عاری ہیں۔ ان کی شخصیت میں کوئی نہ کوئی کجی ہے۔ یہ کردار معاملہ فہم نگاہ سے عاری اور اپنے فیصلوں اور اعمال میں بے پروا ہیں۔ کہیں ان کی فطرت کی نا عاقبت اندیشی جاہ بے جا ہٹ دھرمی یا ارتیاب و تشکیک انھیں اپنے بدانجام سے دوچار کر دیتی ہے تو کہیں خصوصاً یونانی المیوں میں ، مغض کوئی غلطی اور عجلت پسندی انھیں اپنے فنا کے دہانے پر کھڑا کر دیتی ہے۔ تاہم ان کے الم میں بھی ایک عظمت ہے۔ ان کی پسپائی میں بھی ایک جلال کا پہلو مضمر ہے اور اس کی وجہ صرف ان کے مرتبوں کا شکوہ ، ان کے ارادوں کی بلندی ، ان کی شخصیتوں کا طنطنہ اور ان کی تقدیر کا جبر ہے۔
ملٹن نے روایتی ہیرو کے تصور سے باغیانہ انحراف کی مثال قائم کی ہے۔ *Paradise Lost* میں اس کا ہیرو تکنیکی طور پر بہ قول ڈرائڈن شیطان ہے۔ ایڈیسن کی اخلاقیات شیطان کو یہ درجہ تفویض کرنے کے حق میں نہیں۔ اس کے نزدیک ملٹن کے یہاں کلاسیکی قماش کا کوئی ہیرو نہیں ہے اگر کہیں اصرار ہے تو وہ ہیرو یسوع مسیح ہی ہو سکتے ہیں۔ بلیک اور شیلی نے ملٹن کو بدی کا طرف دار کہا ہے۔
جدید ناول کی ابتدا کے ساتھ ہی ہیرو ، مخالف ہیرو میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اب وہ متوسط نیم متوسط ، حتیٰ کہ پس ماندہ طبقے کا نمائندہ ، ذہن کے اعتبار سے کم تر اور جسامت کے اعتبار سے کم زور بھی ہو سکتا ہے۔ وہ ڈان کویٹے ، اور خوجی کی طرح ایسے مثالی اور بلند و بالا خواب دیکھتا ہے۔ جنھیں حقیقت میں بدلنے کی توفیق اس میں نہیں ہوتی۔ اس کے بلند کوش تصورات ، اس کی بے بسی اور بے بضاعتی کے تئیں متناقض معلوم ہوتے ہیں۔ اس میں اتنی قدرت نہیں ہوتی کہ حقیقی معنوں میں وہ دنیا اور فطرت پر بالا دستی حاصل کر سکے نیز مخالف قوتوں کو زیر کر سکے۔
بیسویں صدی میں جب ہیرو شکنی کے تصور نے فروغ پایا وہ بڑی حد تک داخلی ، بے عمل ، بظاہر مضحک بہ باطن فہیم ، دنیا کی قدروں کو شبہ کی نگاہ سے دیکھنے والے ہیرو کا تصور ہے۔ وہ اپنے آپ کو بے بس اور دنیا کو اپنی دسترس سے باہر خیال کرتا ہے۔ اسی لیے خود کو اس دنیا سے علاحدہ

اور اینٹی سمجھتا ہے جیسے : جوائس کے ناول یولیسس Ulysses کا ہیرو لیوپولڈ بلوم اینٹی ہیرو ہے کامو کے ناول The Strange کا کردار مارسل اور عبداللہ حسین کے ناول باگھ کا کردار اسد بھی اسی نوع کی ایک نمایاں مثال ہے ۔ بیکٹ کے ڈرامے Waiting for Godot میں ولادیمیر اور ایسٹراگون ۔ اور End gamme میں اندھا اور مفلوج بوڑھا ہام اور جان اوسبورن کے ڈرامے Look Back in Anger میں جمی پورٹر وغیرہ مجہول اور بے تکے کردار ۔ بھی اصلاً ہیرو شکن ہیں ۔

گراہم گرین کے ناولوں کے اکثر مرکزی کردار ہیرو شکن ہیں ۔

دیکھیے :

anti-novel *protagonist*

سیاق

1. Mario Praz. The Hero in Eclipse in Victorian Fiction (1956).
2. Leurent Le Sage. The French New Novel (1962).
3. John Russell Taylor. Anger and After (1962).
4. Martin Esslin. The Theatre of the Absurd (1969).

ANTI-MASQUE:

مسخرہ بہروپ

دو لفظوں سے مل کر بنا ہے ۔ antic کا مخفف anti بمعنی عجیب و غریب ناچ (بے سروپا اچھل کود) یا مسخرہ ۔ کبھی اسے ante ہجّے کے ساتھ بھی لکھا گیا ہے ۔ کیوں کہ مسخرہ بہروپ : antimasque زمانی لحاظ سے بہروپ masque سے پہلے کھیلا جاتا ہے اور ante کے معنی (سابقہ) پیش اور قبل کے ہیں ۔

ڈرامائی رقص کی اس شق کی ایجاد و تشہیر کا سہرا 1609 میں بن جانسن کے سر ہے ۔

رقص کا کوئی ضابطہ نہ ہونے کی صورت میں اسے ایک بے ہنگم اچھل کود کے نام سے جانا جاتا ہے یہ منڈلی عجیب الخلقت مکھوٹے لگا کر رقص کرتی ہے ۔ یا ناچنے والے مسخرے ہوتے ہیں جن کی حرکت و سکنت میں بھی بھونڈا پن ہوتا ہے ۔

بہروپ بھرنے والے پیشہ ور اداکار ہوا کرتے تھے اپنے مہمل اور بے تکے ناچ کے ذریعے انتشار :chaos کی ترجمانی ان کا مقصد تھا ۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اصل بہروپ :mask کے شروع ہونے سے پہلے ایک منضمنے یا درمیان میں وقفہ یا وتیرہ :interlude کے طور پر مسخرہ بہروپ کھیل دکھایا جاتا تھا ۔ جو تفنن و تفریح سے پُر ہوتا تھا ۔

دیکھیے :

masque

ANTI-NOVEL:

اینٹی ناول
مخالف ناول ، ناول شکن ۔
ناول مخالف

وہ ناول جو بیشتر صورت میں اٹھارہویں اور اکثر انیسویں صدی کی ناولوں کی ہئیت اور تکنیک سے انحراف کی نمایاں مثال قایم کرتا ہے۔

متذکرہ ادوار میں ناول کی ہئیت تقریباً معین تھی۔ پلاٹ میں ایک ضبط تھا، کردار واضح تھے اور ان کے تصادمات کی رُو باہر کی طرف تھی۔ اکثر ہیرو اپنے صحیح اور روایتی معنیٰ میں ہیرو تھے۔ وقوعات اور مضمونوں: episodes میں الجھاؤ کم ازکم تھا۔ قاری کے لیے حقیقت کی حیثیت معلوم جیسی تھی۔ انجام میں صراحت تھی اور زبان یا نحوی عمل میں کسی قسم کے انحراف کو راہ نہیں دی جاتی تھی۔

ناول شکنی کے تجربات بھی اسی صدی میں عمل میں آئے ہیں۔ اس نوع کے ناولوں نے اپنی جمالیات خود تشکیل کی ہے۔ بعض نقادوں کے نزدیک لارنس اسٹرن کا ناول *Tristram Shandy* *1760-70* اینٹی ناول کی ایک مقدم مثال ہے۔ تاہم اپنے صحیح اصطلاحی معنی میں مخالف ناول کا تجربہ قطعاً نیا ہے اس اعتبار سے جیمس جوائس، ورجینا وولف، میویل بیکٹ، سارتر، البیر کامو، اور راب گرییے کے ناول، قرۃ العین حیدر کا آگ کا دریا، انور سجاد

کی خوشیوں کا باغ اور عبداللہ حسین کا باگھ، جیسے ناولوں کا شمار ناول شکن ناولوں کے زمرے ہی میں کیا جائے گا۔

محولہ بالا ناولوں میں بالعموم واقعات کی ترتیب مروجہ زمانی ڈھانچے کے تحت نہیں ہے، کہانی، خیال یا موڈ کی پیش کش، رفتار یا ارتقا میں توازن، تسلسل اور تضبیط کا خیال بھی نہیں رکھا گیا ہے۔ راب گرییے تو یہاں تک کہتا ہے کہ ناول کسی خیال یا حقیقت کا اظہار نہیں کرتا۔ واضح پلاٹ کے فقدان کے باعث قاری کو کئی صبر آزما بلکہ ذہنی آزمائشوں سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ کرداروں کے ارتقا کی طرف بھی کم سے کم توجہ کی جاتی ہے۔ کہیں موقع، محل اور گردوپیش کے ایک ایک جزو کی تفصیل بیان کی جاتی ہے اور کہیں محض کرداروں کے داخلی تجربوں ہی کو مناسب سمجھا جاتا ہے۔

> اکثر ناول شکن مثالیں ایسی ہیں جن میں نحوی ساختوں کی مروج ترتیب بدلا دی گئی ہے۔ زبان میں نئی تشکیلات کو ترجیح دی گئی ہے یا نئے مرکبات کا استعمال کیا گیا ہے۔ فقروں، جملوں اور عبارتوں کی ترتیب اس طور پر عمل میں آئی ہے کہ شاعری کا گمان ہوتا ہے۔ بیان میں کہیں اضطراب کی شکل پیدا ہوگئی، کہیں لفظوں کے استعمال میں انتہائی کفایت کو روا رکھا گیا ہے حتیٰ کہ کہیں کہیں صفحات بھی کورے چھوڑ دیئے گئے ہیں۔ جا بجا تعطلات، ترجیع کاری، تصویر کاری، تاثراتی رنگوں اور خطوط سے کام لیا گیا ہے۔

مغرب میں سارتر، کامو، فلان اوبرین، فلپ ٹوانن بی، بوتور، نابا کوف، ارزبیین سٹال، کرسٹائن بروک روز، کلاڈ سائمن، وغیرہ کے یہاں انحراف کی ایسی صورتیں نمایاں ہیں جو ان کے ناولوں کو عام دھرے سے الگ کرکے مخالف ناول کے دائرے میں لے آتی ہیں۔

دیکھیے:

anti-hero *stream of consciousness*

ANTI-PLAY:

اینٹی ڈراما
مخالف ناٹک ، ناٹک شکن ۔

وہ ڈرامے جو اپنی پیش کش ، ارتقا اور مختلف خارجی و داخلی اسالیب ادائیگی کے اعتبار سے قدیم فن کے منافی ہیں ۔
مخالف ناٹک پلاٹ اور کرداروں کے ارتقا کے اعتبار سے روایت کو محترم نہیں گردانتا ۔

اس نوع کے ڈراموں کا خط ، منحنی ہوتا ہے ، کبھی لفظوں کے استعمال میں انتہائی کفایت سے کام لیا جاتا ہے اور کبھی مکالمہ مکالمہ نہ ہوکر طویل بیان کی شکل اختیار کرلیتا ہے ۔ اکثر مکالمات میں باہمی ربط و ضبط ، سلسلے اور نظم کی کمی ہوتی ہے ۔ کرداروں کی وضع قطع ، ملبوسات ، اسٹیج کی اشیا اور زبان میں عجیب نوع کا بے ہنگم پن اور ایک دوسرے سے بے تعلقی کا گمان ہوتا ہے لغوی ڈراموں : theatre of the absurd میں یہ خصوصیت نمایاں ہے ۔

لغوی ڈراما نگار اپنے فن کے ذریعے یہ بتانا چاہتا ہے کہ انسان اور کائنات کی اصل حقیقت اس کی دوئی اور بہر سطح ناآہنگی پر مشتمل ہے ۔ نئی نوع انسان کی جنگ تجربے کے غیر منطقی پن سے ہے ۔ اسی بنیاد پر تجربے کے غیر منطقی پن کا مظاہرہ لغوی تھیٹر کے ہر نمائندے نے کیا ہے ۔ اس نوع کے ڈرامے پیش یا

افتادہ موضوعات ، ڈرامائی رسمی ہیئت اور تکنیک نیز ظاہرہ منطق سے عاری ہوتے ہیں ۔

ضرب کار تھیٹر : theatre of curelty پر چپ نقل ، سوانگ اور ہیجانی ڈراما : melodrama کی روایات کا نقش گہرا ہے ۔ باوجود اس کے ڈرامے کی رسمی ہیئت اور رسمی موضوعات سے اس کا دامن خالی ہے ۔

اس نوع کے تھیٹر کا اولین مقصد اس حقیقت کو سامعین کے سامنے نمایاں کرنا ہے ۔ جو کہ ، تکلیف دہ بلکہ قہرمان ہے ۔ ان ڈراموں کی پیش کش میں اسٹیج کاری پر علی الخصوص توجہ دی جاتی ہے ۔ رنگ برنگی روشنیوں ، پس پردہ تصویروں ، گہری ، معنی خیز خاموشیوں ، اشاروں اور جسم کے مختلف اعضا کی حرکات وغیرہ کے ذریعے ناظرین کی روح ، دل اور دماغ میں غیر معمولی ہلچل سی پیدا کردی جاتی ہے ۔ ڈراما نگار ایسی صورت حال کو نمایاں کرنے کی ارادۃً سعی کرتا ہے کہ دیکھنے والے کے جذبات کو پے در پے صدمہ پہنچے اور وہ ڈرامے کے ذریعے اپنی اصل حقیقت سے آشنا ہو سکے ۔

اس صدی کے درمیانی عشروں میں بعض مخالف فطرت پسند : non naturalistic ڈرامے بلیک ـــــ ماؤنٹین کالج اور نارتھ کارولنا میں اسٹیج کیے گئے تھے ۔ ان ڈراموں کی پیش کش میں بے ساختگی کا تاثر سب سے نمایاں ہے ۔

اس نوع کے ڈراموں میں ڈراما نگار سے زیادہ اسٹیج کاری کے ماہرین کی اہمیت دو چند ہے ۔ پیش کار ، مختلف تکنیکی ذرائع کو بروئے کار لاتا ہے تاکہ سماعی و بصری تاثرات ، توافق کے ساتھ نمایاں ہوسکیں ۔

تیز و شدید آوازوں ، موسیقی کے آلات ، آڑی ترچھی ، الٹی سیدھی روشنیوں ، جہاں تہاں رقص اور فلمی تماشوں حتیٰ کہ خوش بوؤں وغیرہ کے وسائل کو کام میں لے کر اسٹیج اور تماشا گاہ کو زندگی سے معمور کردیا جاتا ہے ۔ اس نوع کے وقوعاتی ڈرامے : happenings اپنی ابتدائی اور انفرادی شکل میں تو قائم نہیں رہ سکے ۔ لیکن جدید تر ڈراموں میں ان کے اثرات واضح اور نمایاں ہیں ۔

کمار پاشی ، انور عظیم اور زاہدہ زیدی کے ڈرامے اور قرۃ العین کا ' ایک مکالمہ ' اپنی نوعیت میں ناٹک شکن ہیں ۔

ANTITHESIS:

صنعتِ تضاد

ایک ہی جملے یا عبارت میں ایسے الفاظ کا استعمال جو خیال و معنی کی سطح پر ایک دوسرے کی ضد ہوں۔

ادیب ایک خاص قسم کے تاثر کو برقرار رکھنے یا شدت کے ساتھ ابھارنے کی غرض سے نحوی ساختوں میں اس نوع کی متوازیت کو قائم رکھتے ہیں۔ بعض شعراء اور نثر نگاروں کی طرزِ ادا کا یہ ایک خاص پہلو ہے۔ مثلاً شاعری میں پوپ اور ڈرائڈن نثر میں بیکن، اسکرو اللڈ، چیسٹرٹن اور برناڈ شا کا اسلوب، مجمع الضدین ساختوں کا بہترین نمونہ ہے۔

ہمارے یہاں سجاد انصاری، رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور اور جوگندر پال کی تحریروں میں ضدوں کے اشتراک سے کہیں طنز کے پہلو کو بڑے لطیف طریقے سے ابھارا گیا ہے۔ کہیں کلام کی جامعیت مقصود ہے، کہیں معانی کے باہمی بُعد نے حیرت خیز مبنی بر تعقل مغالطے کی صورت پیدا کی ہے رشید احمد صدیقی کے یہاں ایک ہی عبارت یا جملے میں متضاد خیالات و تصورات اس حسن و خوبی سے یک جا ہو جاتے ہیں کہ فکر انگیز استبعاد کی کیفیت کے ساتھ ساتھ نثر کے آہنگ میں بھی ایک وحدت گرد آویز ضبط کی صورت نمایاں ہو جاتی ہے۔

اردو شاعری میں رعایت لفظی ایک مقبول و مرغوب عام صنعت رہی ہے۔ جو محض ہم معانی تلازماتی الفاظ ہی کو بروئے کار نہیں لاتی بلکہ ان الفاظ اور الفاظ کے خوشے بھی رعایت کا حکم رکھتے ہیں جن میں معنی کی سطح پر تناقض و تضاد پایا جاتا ہے۔

انگریزی میں سب سے پہلے Ascham نے اپنے اسلوب میں سینکائی ضدین کی کامیاب پیروی کی ایشم کے جملوں میں توازن اور چھوٹے بڑے فقروں clauses: میں تناسب تھا۔ یوفیت کے پرستاروں میں ترصیع اور تکلف سے آراستہ اسلوب کی ایک سب سے بڑی پہچان جملوں اور فقروں میں صنعتِ تضاد کے ساتھ توازن اور تناسب کی صورت بھی تھی۔

جملے یا عبارت، مصرعے یا شعر کے جزوِ اول میں قول، بیان یا دعوے کی شکل میں ایک بات کہنا اور جزوِ ثانی میں اس کے عین برعکس دوسری بات۔ اس تکنیک کے تحت دونوں باہم متناقض اجزاء سے اکثر اثر انگیز طنز کی صورت ابھرتی ہے۔ ہیملیٹ سے اخذ کردہ درج ذیل شعری سطر:

With mirth in funeral, and with dirge in marriage

mirth اور funeral اور dirge اور marriage میں تضادِ معنی ہے مگر نحوی ساخت میں متوازیت ہے۔

دیکھیے:

epigram oxymoron

APHORISM:

مسلمات

یہ اصطلاح یونانی لفظ *aphorismos* سے مشتق ہے۔ جس کے معنی بلیغ تعریف کے ہیں۔

مستقل اصول۔ دعویٰ یا سچ۔ قولِ مقبول۔

کسی صداقت کے دعوے یا خیال کو کم از کم لفظوں میں اس طور پر بیان کرنا کہ اس کی صراحت بھی قایم رہے اور بلاغت بھی۔ مسلمات بلیغ مگر موجز اظہار کے حامل ہوتے ہیں اور یہ اظہار بالعموم قول کی شکل میں ہوتا ہے۔

یہ قول فیصلہ کن اور حتمی تجربات کی بنیاد پر قایم ہوتے ہیں۔ اس لیے انھیں حکمت و دانش سے مملو شہ پاروں سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ان میں بلا کی برجستگی اور تیکھا پن ہوتا ہے۔ اسی لیے ان میں زبان زد ہونے کی صلاحیت بھی بیش از بیش ہوتی ہے۔

بزرگانِ دین و پیشوایانِ کرام کے فرمودات و ارشادات۔ صحائف عالیہ میں مرقوم احکامات۔ اور مشاہیر عالم کے تصورات و خیالات کے قیمتی مخزن کا شمار مسلمہ اصولوں میں کیا جاتا ہے۔

مسلمات کی روشنی میں انسان بڑی آسانی کے ساتھ اپنا ایک رویۂ زندگی تشکیل دے سکتا ہے۔ اپنا احتساب کرسکتا ہے وہ سچ اور جھوٹ۔ صحیح اور غلط کے مابین تفریق کرسکتا یا انھیں جانچ سکتا ہے۔ کسی نے کہا ہے۔

مسلمات وہ روشن مشعلیں ہیں جو انسان کو اپنی منزل تک پہنچانے والے نئے راستوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔

مسلمات عالم انسانیت کے مشترک علم و دانش کے وہ سرچشمے ہیں جو دائمی اور لازوال ہیں۔ انھیں غیر محدود عملی فلسفیانہ فکر پاروں کا بھی نام دیا گیا ہے کہ یہ تہذیب اور اعتبار باہمی کی اساس ہیں۔ ان کی تشکیل و توسیع میں عراقی، عربی، ہندی، مصری اور عجمی فکر کا بہت بڑا حصہ رہا ہے۔ یہ مسلمات عموماً حدوں سے پرے نکل کر مختلف تہذیبی آماج گاہوں میں پہنچے اور انسانی و آفاقی صداقتوں کے باب میں بیش بہا اضافوں کا موجب بنے۔

ان مسلمات نے ہر دور میں انسانی برادری کی ذہنی و حسی تربیت میں حصہ لیا ہے۔ نیز عالمی ادب پر گہرے اور دور رس اثرات قایم کیے ہیں۔

صرف انھیں اقوال کو مسلمات کا نام دیا جاتا ہے جن کے مصنفین کے نام معلوم ہیں۔

مسلمات کی چند مثالیں:

توانگری نفس کی بے نیازی ہے۔ (آنحضرت ﷺ)

اس شخص کے شر سے ڈر جس پر تو نے احسان کیا ہے۔ (حضرت علیؓ)

کلام اگر چاندی ہے تو خاموشی سونا ہے۔ (حضرت عیسیٰؑ)

ہر نیک عمل کے وقت یہ سمجھو کہ شاید یہ آخری عمل ہو۔ (ابن عربیؒ)

جس طرح بیج کے پیٹ میں سے اور پتہ نکل آتا ہے، اسی طرح بات میں سے بات نکل آتی ہے۔ اس لیے جو گفتگو کی جائے سوچ سمجھ کر کی جائے۔

(سوامی تلسی داس)

وہ زبان زد خلائق اقوال جن کے مصنفین نا معلوم ہیں۔ انھیں ضرب المثل یا مثل: *proverb* کے ذیل میں لیا جاتا ہے۔ جس کے معنی ہیں ایک ایسا مختصر اور روایتی قول جس میں کوئی گہرا نکتہ اور نصیحت مضمر ہو۔ ضرب الامثال میں عام صداقتوں کا اظہار مجرد بیانات کی صورت میں ہوتا ہے۔ ان کی اساس روزمرہ زندگی کے کسی تجربے سے ماخوذ واضح مشاہدے پر قایم ہوتی ہے۔ جی۔ ایل۔ اپیرسن کے خیال کے مطابق:

مثل کسی مقبول عام تصور و خیال کی نہایت بلیغ ، مرکوز اور نکھرا ہوا خلاصہ ہوتی ہے ۔

ضرب الامثال میں اُن امثلہ کی تعداد بھی وافر ہے ۔ جن کا ماخذ لوک روایت folk lores ہے اور جو کسی خاص علاقے کی مقامی تہذیب ، دانش اور معمولات کا آئینہ ہیں ۔ بعض ضرب الامثال ، قدیم ، مقبول عام قصوں سے ماخوذ ہیں اور بعض قصوں کے مرکزی خیال کی بنیاد امثلہ پر استوار ہے ۔ ایسے ڈراموں اور بالخصوص فرانسیسی ڈراموں کی مثالیں نمایاں ہیں جن کی عمارت ضرب الامثال کی بنیاد پر کھڑی کی گئی ہے ۔ اس نوع کے ڈرامے ضرب المثلی کہلاتے ہیں ۔

اٹھارہویں صدی سے قبل استعاراتی فقروں ، تشبیہات اور وضاحتی القاب کا شمار بھی ضرب الامثال میں کیا جاتا تھا ۔

موجودہ عہد میں صرف وہی امثلہ ضرب الامثال کہلاتے ہیں جنھیں ایک جملے میں ادا کیا جائے ۔ امثلہ کا تعلق چلن سے ہے ۔ اس لیے ان کا مختصر ، جامع ، برجستہ اور بے ساختہ ہونا ضروری ہے ۔

ازمنۂ وسطیٰ اور اس کے بعد بھی ضرب الامثال کا شمار اولیات و بدیہیات میں کیا جاتا تھا اور یہ زبان زد خاص و عام تھے ۔ سولہویں اور سترہویں صدی نصف اول تک ادب میں ان کا استعمال صنائع کے طور پر کیا جاتا تھا ۔ ادیب اپنی تحریروں کو ان سے آراستہ کرتے تھے اور عام لوگ کسی دعوے کو صحیح ثابت کرنے یا رد کرنے کے لیے ان کا استعمال کیا کرتے تھے ۔ سترہویں صدی کے آخری عشروں میں ضرب الامثال بدکلامی میں تبدیل ہو گئے اور اٹھارہویں صدی سے خاص اسلوب کے پرستار ان سے گریز اختیار کرنے لگے ۔

امثلہ کی چند مثالیں حسب ذیل ہیں :

ایک خالی دماغ ہوا سے بھرا ہوا صندوق ہوتا ہے ۔

سست آدمی شیطان کا تکیہ ہوتا ہے ۔

گھوڑے کو پانی تک لے جایا جا سکتا ہے مگر اسے پینے پر مجبور نہیں کیا جا سکتا ۔

اردو میں مثل کو کہاوت بھی کہتے ہیں ۔ کہاوت کے معنی کہی ہوئی بات کے ہیں ۔ اصطلاحاً عام بول چال میں استعمال میں آنے والے وہ معجز نما مختصر فقرے یا جملے جو کسی انسانی تجربے یا صداقت پر مشتمل ہوں ، کہاوت سے موسوم کیے جاتے ہیں ۔ کہاوتیں بھی اپنے حقیقی معنی سے متجاوز ہو کر کوئی مجازی مفہوم ادا کرتی ہیں ۔ کہاوتوں کو موقع و محل کے لحاظ سے استعمال کیا جاتا ہے ۔

کہاوتوں کی بنیاد پر کئی کہانیاں اور قصے گڑھے گئے ہیں ۔ اور کئی کہانیاں مقبول عام کہاوتوں کی اساس ہیں ۔ چند ہندوستانی کہاوتیں یہ ہیں :

آدمی آدمی انتر کوئی ہیرا کوئی کنکر ۔

نحوے اونٹ سرانے کو دیکھتا ہے ۔

خربوزے کو دیکھ کر خربوزہ رنگ پکڑتا ہے ۔

کسی نے کہا ہے :

"عقل مند مثل گڑھتے ہیں اور بے وقوف انھیں دہراتے ہیں ۔"

قول : maxim جامع کلام ایک یا دو اور کبھی کبھی دو سے زائد جملوں پر محیط انسانی فطرت اور کردار کے بارے میں ایک عمومی سچائی یا اخلاق پر مشتمل جامع ، موجز اور ذکاوت سے معمور کلام ، دانائی کا گُر ، زندگی کا اصول جیسے :

جو شخص تم کو تمھارے عیوب سے آگاہ کرے اس کی عزت اس سے زیادہ کرو جس نے تم کو خوشامدی باتیں کرکے مغرور بنا دیا ہے ۔

فیثا غورث

اگر بڑا بننے کی خواہش ہو تو چھوٹا بننے کی سعی کرو ۔

فرانسس بیکن

حریص آدمی ساری دنیا لے کر بھی بھوکا رہتا ہے اور قانع ایک روٹی سے پیٹ بھر سکتا ہے ۔

شیخ سعدی

جو شخص اپنے ماضی ہی میں کھویا رہتا ہے وہ کبھی ترقی نہیں کر سکتا ۔

کارلائیل

حکمت: gnome اپنے معنی میں قول سے مشابہ ہے۔ اخلاقی و ترغیبی مقولوں سے پُر شاعری کو حکیمانہ: gnomic سے موسوم کیا جاتا ہے۔ حکیمانہ شاعری کا تعلق بہ ویانہ دَور سے ہے۔ قدیم یونانی شاعری بالخصوص لوک یا عوامی شاعری میں اس کا سُراغ ملتا ہے۔

حکیمانہ شاعری سے وہ شاعری مراد لی جاتی ہے جو اخلاق آموز امثال اور پُر از حکمت اقوال سے بھری پڑی ہو۔ شعرا عموماً اس طرز کو ایک صنعت کے طور پر کام میں لیتے تھے۔ حکمت و دانش سے معمور ہونے کے باوصف اس نوع کی شاعری میں بے ساختگی اور وارفتگی کم سے کم پائی جاتی ہے۔ آورد و تصنع کا عنصر نمایاں دکھائی دیتا ہے۔

اردو میں انیسویں صدی کے رُبع آخر میں اس نوع کی شاعری کا رواج تھا۔ بالخصوص حالی اور اسماعیل میرٹھی کی اکثر نظموں اور قطعات میں یہ طور نمایاں ہے۔ فارسی زبان میں شیخ سعدی کی شاعری اس کی بہترین مثال ہے۔

سیاق

1. W.H. Auden, ed., The Fable Book of Aphorisms (1964).
2. John Gross, ed., The Oxford Book of Aphorisms (1983).

APOLLONIAN AND DIONYSIAN:

اپالوئی اور ڈایونسی

یہ اصطلاحات اپالو اور ڈایونسس جیسے مشہور یونانی دیوتاؤں کے ناموں سے مشتق ہیں۔

اپالو، ایک یونانی اسطور جو بے شمار فضیلتوں کا مالک ہے۔ جوانی و زیبائی، شعر و غنا، نور و صحت کا دیوتا جو موقع بہ موقع انسانوں کو مستقبل کی بشارت دیتا ہے۔ مردانہ جلال و جمال کا اکمل ترین نمونہ۔ فیبس Phoebus اور فیب Phoebe (بہ معنی نور) اس کے صفاتی اسما ہیں۔

پانچویں صدی قبل مسیح سے اسے سورج دیوتا کے نام سے یاد کیا جانے لگا۔ بارہ اولمپیائی دیوتاؤں میں سے ایک۔ جزیرۂ ڈیلوس: Delos میں پیدا ہوا، باپ کا نام زیئس: Zeus ماں کا لیٹو: Leto ارٹیمس Artemis (چاند کی دیوی) اس کی توام بہن تھی۔ اپالو کے بارے میں یہ بھی مشہور ہے کہ وہ یونانی خانوادے سے تعلق نہیں رکھتا بلکہ شمال کے کسی علاقے سے مہاجرین اسے اپنے ساتھ لائے تھے۔

اپالو، گوالوں اور چرواہوں کا بھی دیوتا ہے کہ وہ اُن کی بھیڑوں اور بکریوں کی نگہبانی کرتا ہے۔ نیکی کا حامی، بدی کو جڑوں سے اکھاڑ دینے والا نیکوکار و منعم، وہ بیش بہا جسمانی اعزازات ہی کا حامل نہیں بلکہ ذہنی اور اخلاقی خصوصیات میں بھی اس کا نام نمایاں ہے۔ وہ تمام چیزوں میں نظم و ضبط

اور میانہ روی کا قایل و قدر دان ہے۔ اس تعلق سے وہ بنی نوع انسان کی زندگی میں ضابطے انصاف، عفو و رحم نیز اصول پسندی کا زبردست حامی ہے۔ اس کے محبوب نصائح میں بے اعتدالی میں تیقن اور خود کو پہچانو زبان زد ہیں۔

چوں کہ وہ تاریکیوں کا قاطع اور شر کا دشمن ہے، بار آوری اور بالیدگی کو تباہی سے محفوظ رکھتا ہے۔ اس لیے اس کی تقریبات موسم بہار میں منائی جاتی تھیں۔ **thargilia** اور *pyanopsia* نام کے تہواروں کا تعلق اپالو سے ہے۔ اول الذکر تہوار اپریل کے آخری دنوں میں منایا جاتا تھا اور ثانی الذکر تہوار ستمبر کے آخری دنوں میں۔ جہاں وہ ایک طرف منعم و شفیق ہے۔ وہاں دوسری طرف ہلاکت خیز بھی ہے۔ جہاں انسانوں کو شری قوتوں سے بچانے والا ہے وہاں ایک بار یونانیوں میں طاعون جیسی مہلک بیماری بھی اسی نے پھیلائی تھی۔ جہاں اس کے کئی پرستار تھے وہاں کئی بد ذاتوں کو اس نے اپنے کیفر کردار تک بھی پہنچایا۔ کوہ پارنس میں ہی ڈایونیسس کے نزدیک اپالو کا ہیکل بھی ہے۔ ایسا کہا جاتا ہے کہ وہ اپالو ہی تھا جس نے ایک خوں خوار افعی کو مار کر اسے اپنا مہبط قرار دیا۔ یہاں ہمیشہ فال لینے والوں کا ہجوم رہتا تھا۔

اپالو، ایک طرف ٹٹ یس، الواٹیڈ اور نیوبس کے حق میں ایک تباہ کن طاقت ہے۔ تو دوسری طرف اُن گناہ گاروں کے حق میں نجات دہندہ بھی ہے۔ جنھیں اپنی غلط کاریوں کے تئیں ندامت ہے اور جو صدق دل سے اپنے گناہوں کے معترف اور تزکیے *catharsis* کے خواہاں ہیں۔ اس نے خود ندامت اور تزکیے کی ایک نمایاں مثال قایم کی ہے۔

اپالو، (جو ایک اسم خاص ہے) کو اسم صفت میں تبدیل کرکے اپالونی *Apollonian* بنایا گیا ہے۔ ادب میں اصطلاحاً یہ اس اسلوب کی طرف اشارہ کرتا ہے جو سکوت آمیز، پُر وقار اور متناسب ہو۔ بہ قول نطشے:

> اپالونی حالت، باصرہ کو برانگیخت کرنے کی زبردست قوت رکھتی ہے۔ جب کہ ڈایونسی **Dionysian**، بہ حیثیت ایک اصطلاح کے، ادب و زندگی میں اس رویے کی نمایندگی کرتا ہے۔ جس میں عدم توازن، جلال، انتشار

> اور بدمستی کی کیفیت پائی جائے۔ ڈایونسی کیفیت تو بیرونہ حرکت و فعل پر منتج ہوتی ہے اس لیے رقص و موسیقی، اس کے اظہار کے بہترین وسیلے ہیں۔

ڈایونیسس *Dionysus* یونانی اساطیر میں شراب و شادمانی کا دیوتا ہے۔ اسے نباتات کا دیوتا بھی کہا جاتا ہے۔ بارہ عظیم اولمپیائی دیوتاؤں میں سب سے خُرد سال، (یونانیوں اور رومیوں میں باخوس **Bacchus**؛ کے نام سے بھی مشہور ہے) باپ زئیس، ماں سیمیلی **Semele**: (کہا جاتا ہے کہ سیمیلی، زئیس کے تند نوری جلوے کی تاب نہ لاکر جل گئی تو زئیس نے اس کے بطن سے اپنے بیٹے کو گوشت کا لوتھڑا نکال کر ران میں چھپا لیا۔ اس کے بعد اس کی پیدائش ہوئی) ہیرا **Hera**: (زئیس کی بہن، حُسن میں یکتا، زئیس کے معاشقوں سے متنفر، کئی تباہیوں کی ذمہ دار) کو اس سے شدید جلن تھی۔ ڈایونیسس کو اپنے بچپن میں لڑکی کے ملبوس میں عورتوں کے محلات میں بھی رہنا پڑا۔ پھر ہرمیز **Hermes**: (زئیس کا بیٹا، دولت و ثروت نیز خواب کا دیوتا اپالو جس کا سازش کر دوست ہو گیا تھا۔ انعام کے طور پر اپالو نے اسے بیش بہا فوق الفطرت صلاحیتیں ودیعت کی تھیں) نے اُسے کوہ نسیا پر نمفس **nymphs** کی عاطفت میں چھوڑ دیا جہاں اس نے وہ مشروب ایجاد کیا جسے شراب کہتے ہیں۔ ڈایونیسس کے بال عورتوں کی طرح لمبے تھے اور اپنے مردانہ جلال کے باوصف اس کے اُسلوب حیات میں ایک طرح کی نسوانیت بھی در نشین تھی۔ اس کے پرستاروں اور عقیدت مندوں میں عورتیں خصوصی حیثیت رکھتی ہیں۔

ڈایونیسس نے کئی ممالک کی سیاحت کی۔ کئی مخالف قوتوں کو زیر کیا، کئی اقوام کو انگور کی کاشت و شراب کشید کرنے کا فن سکھایا۔ اتنا ہی نہیں بلکہ اس کی حیثیت ایک قانون دہندے کی بھی ہے۔

ڈایونیسس کی شخصیت میں ایک گونا ملائمیت بھی ہے مگر صحیح معنی میں وہ حیرت انگیز جسمانی محاسن اور صلاحیتوں کا مالک ہے۔ ایک ایسی قوت سے مماثل جو کسی مزاحمت کو برداشت نہیں کرتی اور اپنے منکروں کو آن کی آن میں تہ و بالا کر دیتی ہے۔

ایسا کہا جاتا ہے کہ ڈایونیسس کی پیدائش ہی بنی نوعِ انسان کی فلاح، مسرت اور خیر کے لیے ہوئی تھی۔ وہ انسان کو ذہنی پریشانیوں سے نجات دلاتا، فتح مندی، رجا اور سرخوشی کا پیغام دیتا۔ نیز شعر و غنا کا فیضان عطا کرتا ہے۔

یونان کا قدیم دسرمبی : dithyramb نغمہ جس میں خمریات و شبابیات کے جذبوں کی فراوانی ہوتی ہے اور جو اپنی شور انگیزی اور بلند آہنگی سے پہچانا جاتا ہے۔ اور ڈرامے کا فن (جس میں المیے کا زور شدید ہوتا ہے) ڈایونیسس کی تقریبات اور عبادات سے ماخوذ ہے۔ anthesteria اور aiora جیسے مشہور رنگا رنگ تہوار، ڈایونیسس سے متعلق ہیں۔

ڈیلفی میں اس کا مندر ایک تھیٹر تھا۔ ایتھنز میں جہاں اس کی مورتی نصب تھی وہاں بھی ایک تھیٹر قایم کر دیا گیا تھا۔ ایسا گمان ہے کہ یہیں سب سے پہلے بدویانہ : primitive ڈراما کھیلا گیا تھا۔ ان تقریبات کے دوران ڈایونیسس کی یاد میں سلسلے وار ڈرامے کھیلے جاتے تھے۔ ڈراموں میں اداکاروں کے کئی گروہ کام کرتے تھے ان ڈراموں کی پیش کش میں بڑی فیاضی سے دولت خرچ کی جاتی تھی۔ ڈایونیسس کی مورتی کو پہلے عبادت گاہ سے اسٹیج پر لایا جاتا تھا اور پھر وہاں سے ایلی یوتھیریا (ایتھنز میں واقع ایک مقام) کی طرف آنے والی سڑک پر واقع ایک مخصوص مقام پر لے جایا جاتا تھا۔ ایسا خیال کیا جاتا ہے کہ ڈایونیسس اسی راستے سے ایتھنز میں داخل ہوا تھا۔ اس کے بعد مورتی کو واپس اسٹیج پر لے جایا جاتا تھا۔ لڑکے طائفے کی شکل میں دسرمبی گیت گاتے ہوئے چلتے تھے۔

ڈایونیسس کی پرستار دوشیزائیں پہاڑوں اور بیابانوں میں رات رات بھر گشت لگاتی تھیں۔ ان کی زلفوں میں سانپ لٹکتے تھے۔ ہاتھوں میں گرز اور مشعلیں ہوتی تھیں۔ ڈھول اور بانسری کی آوازوں، وحشیانہ ناچوں اور جنون انگیز دھنوں سے سارا ماحول ہنگامہ خیز ہو جاتا تھا۔ ڈایونیسس کو چونکہ

تتانوں : Titans نے بے دردی کے ساتھ ٹکڑے ٹکڑے کر دیا تھا۔ اسی طرح وہ عورتیں قربانی کے جانوروں کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے کچا کھا لیتی تھیں۔

ڈایونیسس کا ظہور ہر تیسرے سال ہوتا تھا۔ اس لیے جہاں اس کا غم دیوانہ وار منایا جاتا تھا وہاں نئی زندگی کا خیر مقدم بھی بڑے جوش و خروش سے کیا جاتا تھا۔

ایک روایت کے مطابق ڈایونیسس کی مورتی کو جب اسٹیج پر نصب کیا جاتا تھا تو کوئی مشہور یکتائے روزگار مغنی گیت گاتا تھا اور اس کے سامنے رقص کیا جاتا تھا۔ آہستہ آہستہ مغنیوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا گیا اور پھر یہ گروہ طائفہ : chorus میں بدل گیا۔ اس طرح کورس کی ایجاد ہوئی۔ انفرادی رقص، اجتماعی رقص میں تبدیل ہو گیا جس نے آگے چل کر ڈرامے کی شکل اختیار کر لی۔

کنفو یہ تسلیم نہیں کرتا کہ ڈایونیسس کی یاد میں جو جلسے منعقد کیے جاتے تھے، المیہ انھیں کے بطن سے خلق ہوا ہے۔ اس کے برخلاف وہ طربیے اور ساطر ڈرامے : satyr drama کے مابین گہرا تعلق دیکھتا ہے کیوں کہ ڈایونیسس خمر کا دیوتا ہے اور اس کی شخصیت میں یک گونہ وارفتگی ہے اور اس کا میلان طرب کی سمت ہے۔

گلبرٹ مرّے کا یہ دعویٰ ہے کہ قدیم المیے کا سرچشمہ Sacer Ludus نام کا ڈراما ہے جو ڈایونیسس کی تعظیم میں کھیلا گیا تھا۔ فرانسس میکڈونالڈ کورنفورڈ کا خیال ہے کہ قدیم طربیہ کا ماخذ یہی مذہبی تقریب ہے۔

المیہ ڈایونیسس کی موت اور طربیہ اس کی رنگ رلیوں کی یادگار ہے۔

ڈایونیسس فطرت کی لامحدود قوتوں کا مظہر ہے۔ اسی لیے ڈایونیسی میلان غیر عقلی پن اور وحشیانہ شوریدہ سری کا اظہار کرتا ہے اور اپنے غم، مسرت اور رفتار میں انتہائی کج ادا اور بے اعتدال ہے۔

نیتشے نے 1872 The Birth of Tragedy میں ونکیل مان کے اس نظریے پر سخت تنقید کی ہے کہ یونانی المیہ شکوہ آفریں سادگی اور سکوت آمیز عظمت ایسی کلاسیکی روایتی اقدار کا حامل ہے۔ اس کی نظر میں ڈایونیسی

میلان ان غیر عقلی اور لاشعوری قوتوں کی سمت اشارہ کرتا ہے۔ جن کا تعلق
بدویانہ ہجوم سے ہے۔ نتشے ان کو میثاقی تجربے کا حقیقی سرچشمہ کہتا ہے۔
اس کے نزدیک :

> نیم جیسا کہ عام طور پر گمان کیا جاتا ہے، پرسکون دھوپ کی پیداوار نہیں ہے اگر
> وہ حسن اور نور کا مظہر ہے تو ان صفات سے اپالو بھی متصف ہے۔ ڈایونسی
> مدہ وہ چیز ہے جس میں سرخوشی و مستی کا ایک جہان خواب عیاں و پنہاں ہے
> اور موسیقی بھری سطح پر علامت میں ڈھل جاتی ہے۔ وہ خمر و رقص کا دیوتا
> ہے اور یہ چیز اس کی بدویانہ اور قبائلی وحشی پن کی مظہر و ذہنی ہیجان
> کی دین ہے۔

نتشے کہتا ہے کہ اپالونی کی متناسب اور سکوت کی قدروں کو بھی غلط سمجھا
گیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ المیہ دراصل انھیں دونوں دیوتاؤں کی بادوانہ
وابستگی و باہمی تناؤ سے مشتق ہونا چاہیے۔

> ڈایونسس کی شدید رجائیت اور اپالو کے خارجی نظم اور میانہ روی سے ہی کر
> جو چیز ترکیب پاتی ہے وہ ہے یونانی المیہ مکالمہ اپالونی عنصر مہیا کرتا ہے تو
> وہیں نغمات کی روح الجھوتی ڈایونسی نوع کو قفس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ
> اپالونی اسلوب اپنے اخلاقی شعار، اعتدال اور ضبط و ارتکاز کے باعث کلاسیکی
> ہے۔ رومانٹ شکن، طربانی وفور اور آزاد روی کی علامت۔ ڈایونسی اسلوب
> ہے۔ جسے رومانوی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اور جو آزادی و تجسیم کا امین ہے۔

نتشے ارسطو کے اس نقطۂ نظر کے خلاف ہے کہ المیہ اشخاص کی نقل
ہے۔ نتشے کے تصور کی روشنی میں یونانی المیہ تجربے کی شاعری ہے۔
رومانویوں کی شاعری کا کردار بھی ڈایونسی ہے اس لیے وہ بھی تجربے
کی شاعری ہے۔ ڈایونسی ایک حقیقت ہے۔ جب کہ اپالونی ایک
التباس۔ ڈایونسی موضوع ہے تو اپالونی ہیئت۔ ڈایونسی بدویانہ جبلت
کا نام ہے تو اپالونی عقل اور تہذیب کا۔ نتشے محسوس کرتا ہے کہ دونوں
قطبین یونانی المیوں میں توام ہیں۔ ان کے تفکر آمیز مکالموں سے اپالونی
کردار ابھرتا ہے تو طائفہ کے شور انگیز نغموں اور نشہ خیز موسیقی سے

ڈایونسی میلان کی نمائندگی ہوتی ہے انھیں دونوں عناصر کی وحدت کا نام المیہ
ہے۔

نتشے ڈایونسس کے مدمقابل مسیح کو رکھتا ہے اور اپنے آپ کو ڈایونسس
کا آخری مجاور اور مرید قرار دیتا ہے۔ تاہم وہ اپالو سے پوری طرح اپنے آپ
کو منقطع بھی نہیں کرتا۔

> وہ اپالو ہی تھا جس نے یونانیوں کو عقلیت کا سبق سکھایا تھا۔ اسے اشرافیہ کی صحبت
> اور معاشرے کا نظم و ضبط عزیز ہے۔ جب کہ ڈایونسس حظ و مسرت کا دیوتا ہے
> اور یہ حظ بلا تفریق ملت سب کے لیے یکساں ہے۔ ڈایونسس کے دروازے
> عامۃ الناس کے لیے ہر وقت کشادہ رہتے تھے حتیٰ کہ غلاموں کے لیے بھی جن پر
> قدیم یونان تنگ تھا۔

انیسویں صدی میں شوپن ہاور نے اس تصور پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے
شلرکم و بیش اسی طور پر شعرا کو دو درجات میں تقسیم کرتا ہے۔ ایک گروہ
اپالونی کا مظہر ہے اور دوسرا ڈایونسی کا۔

فرونڈ نے پہلی بار خوابوں کی نفسیات 1899 میں لاشعور کو ڈایونسس کی اقلیم
کا نام دیا ہے اور جو نفس کا وہ جز ہے جو عقل و شعور کی دسترس سے بالاتر ہے
فرونڈ سے قبل نتشے اور جیمس فریزر نے ڈایونسس پہ اساسی بحثیں کی
تھیں۔ ہو چکے۔ اسپیرین کی نظر میں فرونڈ، فریزر اور مارکس تینوں مفکرین ڈایونسی
ہیں۔ اس کے خیال کے مطابق : ڈایونسس فرونڈ کے لاشعوری ہیجانات کو مارکس کے ازدحام
میں منتقل کر دیتا ہے۔ وہ یہاں تک کہتا ہے کہ اگر کوئی اسطور، جدیدیت
modernism کو متشخص کرتا ہے تو وہ ہے ڈایونسس ، بہ قول اس کے
جدید اسٹیج کے کئی رجحانات کا تعلق بھی ڈایونسس ہی سے ہے۔

ڈاکٹر غلام عمر خان نے ان کوائف کی روشنی میں اقبال کی
فکر پہ بڑا خوبصورت تجزیہ پیش کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ عشق کے آخری
تجربے یا مشاہدۂ حق سے فیض یاب ہونے کے بعد خودی کیف و مستی
سے سرشار ہو کر عالم ہیئت کذائی کو تبدیل کرنا اور اس کی قدر و قیمت
کو نقش حق کی روشنی میں بدلنا شروع کر دیتی ہے۔ لہٰذا اقبال کے

صاحب عشق انسان کی یہ خاص [illegible] کیفیت ڈایونسس سے مشابہ ہے۔ اسی طرح رومی کے کلام میں جو فاعلانہ کیفیت، جوش آفرینی و بلند آہنگی پائی جاتی ہے۔ وہ بھی ڈایونسی روح ہی سے متشکل ہے۔
اس معنی میں غالب اور خود اقبال کی شعری تلفیظ poetic diction: اپالوئی طور کی حامل ہے۔

دیکھیے:

chorus comedy **decorum** *diction dithyramb style tragedy*

سیاق

1. J.G. Frazer, the Golden Bough (1923).
2. Edmund Leach, Genesis as Myth (1969).
3. Patrick Bridgwater, Nietzsche in Anglosaxony: A Study of Nietzsche's Impact on English and American Literature (1972).
4. K.K. Ruthven, Myth (1976).
5. John B. Vickery, Myths and Texts: Strategies of Incorporation and Displacement (1983).

APOLOGY:

مدافعہ
اعتذار، استعذار۔
معذرت نامہ۔
توجیہ، تائید، حمایت، جواب۔

اساساً وہ دفاع جو عدلیہ میں کسی ملزم کے حق میں کیا جاتا ہے۔
کسی خاص مصنف کے نظریات، خیالات اور اعمال کا دفاع و اثبات جواز۔
اس کی حدود میں ستائش بھی آتی ہے اور دفاع بھی۔ کہیں اس کا مقصد اصلاح ہے۔ کہیں شاعری کی قدر و قیمت سے آگاہ کرنا۔
مغرب میں مدافعہ کی تین مثالیں نمایاں ہیں:
وہ مدافعات جن میں مستغیث کی طرف سے عائد کردہ اتہامات کی ذاتی طور سے صفائی پیش کی گئی ہے۔ اس ذیل میں افلاطون کی تصنیف موسوم بہ *Apology of Socrates* قدیم ترین مثال ہے، جس میں خود سقراط ایتھنز کی مجلس انتظامیہ کے سامنے اپنے دفاع میں صفائی پیش کرتا ہے۔ جان ہنری نیومین کی *Apologia Pro Vita Sua* — 1864 سامنے کی مثال ہے۔ چارلس کنگزلی نے نیومین پر یہ الزام لگایا تھا کہ وہ صداقت کو بطور لازمی نیکی کے تسلیم نہیں کرتا۔ نیومین اپنی تصنیف میں بڑے مدلل طریقے سے اپنے عقائد کا دفاع کرتا نیز کنگزلی کے اتہامات کو رد کرتا ہے۔
دوسری مثالیں ان مدافعات کی ہیں جن میں اُن شعرا اور نظریات کا

دفاع کیا گیا ہے جن پر کلاسیکی یا مذہبی (مسیحی) علم برداروں نے قدغن لگائی تھی نیز جن میں شاعری یا تخیلی و افسانوی ادب کے حق میں رائے دی گئی ہے۔

تخلیقی ادب پر اخلاقی نقطۂ نظر سے منفی اور متشدد احتساب کا آغاز افلاطون کی Republic سے ہوتا ہے۔ افلاطون شاعری (بالخصوص ڈراما) کو نقل کی نقل بتاتا ہے۔ جو اس کے نزدیک بے مصرف و کاذب ہی نہیں مخرب اخلاق بھی ہے۔ نشاۃ الثانیہ میں افلاطون کے ان خیالات سے ان مذہبی و مسیحی انتہا پسندوں نے بھی فائدہ اٹھایا جو افسانوی ادب میں تخییل و التباس کے عمل کو دینی نقطہ نظر سے گمراہ کن قرار دیتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ شاعری کی اصل کذب پر استوار ہے جو غیر اخلاقیت کی تعلیم دیتی اور انسانوں کو غیر مہذب، غیر مذہبی اور وحشی بناتی ہے۔

اکثر مدافعہ نگاروں نے یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ بعض شعرا کا کلام یقیناً فحش و مذموم اجزا پر مشتمل ہے لیکن اس رویے کو وہ سوء استعمال کا نام دیتے ہیں اور جو صرف بڑے یا کم تر شعرا ہی کے یہاں کارفرما ہیں۔ نشاۃ الثانیہ میں بالخصوص اٹلی میں یہ صنف کافی مقبول تھی۔ بوکیشیو 1313-1375 نے The Genealogy of the Pagan Gods میں شاعری کے ان تمام مخالفین کا سختی سے جواب دیا ہے جو نشاۃ الثانیہ میں شاعری کے کافرانہ لہجے سے دل برداشتہ تھے۔

دفاع کے ذیل میں سر فلپ سڈنی کا مقالہ موسوم بہ A Defence of Poesie 1595 ایک نمایاں مثال ہے۔ جس میں شاعری کے فن پر عالمانہ بحث کی گئی ہے۔ سڈنی نے معاصرین کی شاعری کا تنقیدی محاکمہ کیا ہے۔ ذیلی سطح پر نقل، اخلاق، شاعری کی قوت اختراع، صداقت، کذب اور خطا جیسے حقائق و مسائل کو زیر بحث لایا گیا ہے۔

جہاں تک اخلاق کے مسئلے کا سوال ہے۔ سڈنی نے ہوریس کے اس تصور پر اساس رکھی ہے کہ شاعری جہاں تفنن طبع کا ذریعہ ہے وہاں اخلاق آموزی بھی اس کی ایک اہم ترین قدر ہے۔ شاعری نقالی ہی نہیں

نمائندگی بھی ہے۔ شاعر استعاروں اور تصویروں کی زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ اس کا مقصود بعینہٖ آمشر کے ذریعے حظ کی فراہمی و تربیت اخلاق ہی ہوتا ہے تمام اصناف سخن بہ شمول المیہ انسان کو نیک ترین اعمال کی تلقین کرتی ہیں۔ ارسطو کی طرح سڈنی کے بھی نزدیک شاعری تاریخ سے زیادہ سچی ہے بڑے شاعر الوہی تصورات و امثال کو پیش کرتے ہیں۔ اہل نظر تمثیلی معنی کو نکال لاتے ہیں جو مبنی بر صداقت ہیں۔ شاعر فطرت اور اشیا کو قوت اختراع کے ذریعے اصل سے بہتر بنا کر پیش کرتا ہے تمثیلاً صداقت ہی اس کی ترجیح ہوتی ہے مگر وہ صداقت کا دعوے دار نہیں ہوتا۔ چوں کہ وہ صداقت کا دعوے دار نہیں ہوتا اس لیے اسے کاذب بھی نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔

سڈنی کے بعد شیلی کی تصنیف Defence of Poetry 1821 ایک اہم ترین مدافعہ ہے۔ ایک رومانوی اور تخلیقی فن کار ہونے کے ناطے شیلی ایک بلا خیز عاشق ہی نہیں اپنے میلان میں سرتاپا باغی بھی تھا اس نے اپنے مدافعے میں شعری خیال کی نوعیت اور فیضان، ترجمے کے مسائل، عاشقانہ جذبات و احساسات پر مبنی شاعری کی قدر، تخیل کی تخلیقی سرگرمی اور اخلاقی نوعیت پر مدلل اور مثبت بحث کی ہے۔ شیلی ہر مقام پر شاعری کو سماجی آزادی اور عشق سے متعلق کر کے دیکھتا ہے۔

تیسری مثال وہ ہے جس میں بنیادی دینیات، مذہبی اور بالخصوص مسیحی عقائد کی توضیح، تائید یا دفاع کی گئی ہے۔ اس قبیل کے مدافعات کو تین درجات اور ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے۔

1۔ پہلا دور 30 تا سقوط سلطنت روما پر محیط ہے۔ اس اثنا میں مدافعہ نگاروں نے بالعموم منکروں، یہودیوں اور غیر اہل کتاب سے خطاب کیا ہے۔ بیش تر واقعات کا رویہ وضاحتی اور تشریحی ہے۔

2۔ دوسرا دور 652 (آنحضرتؐ کے وصال) سے لے کر 1500 (دور اصلاح) تک کے زمانے پر محیط ہے۔ اس دور کی تصنیفات میں مذہب اسلام و فلسفۂ اسلام کے بر خلاف مسیحی عقائد کی حقانیت کے دعوے کیے

گئے ہیں۔

3۔ تیسرا دور 1500 سے عہد جدید تک پھیلا ہوا ہے۔ ان مدافعات کا موضوع کیتھولک پروٹسٹنٹ تنازعہ ہے۔ یہ فطرت پرستی، اصنام پرستی، مادیت پرستی، عقلیت پرستی اور لاادریت جیسے نظریات و تصورات کے خلاف مسیحی معتقدات کا دفاع کیا گیا ہے۔ بعض مدافعہ نگاروں نے مذہب اور سائنس کے مابین تعلق و تضاد پر دینیاتی نقطۂ نظر سے تنقید کی ہے اور سائنس کی نسبت مذہب کو اولیت دینے کی سعی کی ہے۔

APORIA:

ناگذاریہ

یونانی لفظ، بمعنی ناگذار، "تنگ راستہ"

کسی بھی متن میں فکر (منطق logic:) اور بدیعیت rhetoric: کے مابین ایک مسلسل اور ناقابلِ حل تناؤ اور کشاکش سی جاری رہتی ہے۔ ناگذاریے اسی کشاکش پر منتج ہوتے ہیں۔ کرسٹوفر نورس نے انھیں ایسے کورے نشانات blind spots: اور کورے لمحات blind moments: سے تعبیر کیا ہے جو قطعیت سے عاری اور آسانی سے پہچان میں نہ آنے والے ہوتے ہیں۔ نورس قاری کے کاندھوں پر یہ ذمہ داری ڈالتا ہے کہ اسے ان مراحل کو ڈھونڈ نکالنے کی کوشش کرنی چاہیے۔

ناگذاریہ قرأت کا وہ مرحلہ ہے جس کا مخرج زبان کا بدیعی کردار بھی ہے اور خود قاری کی اپنی بصارت و بصیرت نیز آئیڈیولوجیکل وابستگیاں ہوتی ہیں۔ انہی میں معنی کی نت نئی صورتوں اور مسلسل گرہ کشائیوں اور معنی آزمائیوں کے راز بھی مضمر ہیں۔

بدیعیت زبان کو مختلف طریقوں سے استعمال کرنے کا نام ہے۔ جو مختلف قاریوں پر مختلف اوقات میں مختلف اثر قایم کرتی ہے۔ زبان کا یہ بدیعیانہ کردار ہمیشہ تضادات بلکہ تناقضات کو نمایاں کرتا رہتا ہے جس کے باعث معنی کا صیغۂ صیغۂ واحد سے جمع میں تبدیل ہوجاتا ہے، بہ الفاظ دیگر وحدتِ معنی کثرتِ معنی میں بدل جاتی ہے۔ بدیعیت محض شاعری ہی نہیں، فلسفیانہ اور مذہبی مخاطبوں discourses: میں بھی پوری طرح سرایت پذیر رہتی ہے۔ پال دی مان تو

یہاں تک کہتا ہے کہ زبان کے بدیہیانہ پہلو سے مفر ممکن ہی نہیں ہے اس کی حیثیت ہم بود و ہم وجود کی ہے، حتیٰ کہ صداقت کی تلاش میں بھی بدیہیت کے بغیر کسی امکان تک نہیں پہنچا جا سکتا۔ چوں کہ معنی کی اشتقاقی جڑیں کبھی واضح ہوتی ہیں نہ ان کا کوئی ایک مصدر ہوتا ہے اس لیے معنی بالجبر کا سلسلہ اس وقت تک بدستور قایم رہتا ہے تاآں کہ ناگذاریہ کی منزل نہ آجائے۔ یعنی جہاں پہنچ کر تشریح کا ایک باب ختم ہو جاتا ہے۔ چوں کہ وہ تشریح بھی حرف آخر نہیں ہے لہٰذا ہر تشریح کسی ایک معنی پر ختم ہونے کے باوجود معنیاتی تضاد بلکہ تناقض کی حامل ہوتی ہے۔ معنیاتی تضاد کی یہ وہ انتہائی شکل ہے جسے دریدا کے نظریۂ فرق differance: میں بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

> جستجوئے معنی میں ناگذاریہ وہ منزل ہے جہاں متن میں معنی کا تناقض پوری طرح اجاگر ہو جاتا ہے اور یہی وہ صورت ہے جو بدیہیت اور خیال کے مابین ناقابلِ حل تنازعے کی بھی مظہر ہے۔ اس وقوعے پر متن کی معنی تعیّر سے بری ہو جاتے ہیں۔ اتنی ہی نہیں بلکہ معنی کے تناقض و تضاد کی نوعیت سے معنی کی بے استقلالی اور عدم مرکزیت بھی پوری طرح ثابت ہو جاتی ہے۔ اور یہ چیز اس امر کا بھی ثبوت ہے کہ اب آگے عقل بندگلی کا سماں ہے جسے ناگذاریہ aporia: کہا جاتا ہے

یہ بندگلی پھر دوسری قرأت یا مبتی دگر کی تشریح کے عمل سے وا ضرور ہوتی ہے مگر اس دوسرے عمل کی منزل بھی پھر دوسری بندگلی ہے۔ اس طرح جستجوئے معنی کا یہ سفر ایک سفرِ مسلسل ہے۔

دراصل متن اپنی خصوصیت میں خود تناقضی اور خود فریبانہ عناصر پر مشتمل ہوتا ہے اور ان عناصر کی شمولیت کے معنی جو کچھ کہ متن میں نہیں ہے وہ بھی اسی میں مضمر ہے کہ ہیں۔ فصل gap: یا رخنہ lacuna: یا ناگذاریہ متن میں جو نہیں کہا گیا ہے کی بنیاد پر واقع ہو جاتے ہیں۔ لیکن جو نہیں کہا گیا ہے یا ناموجود ہے وہ بھی اسی میں موجود ہوتا ہے اور انہی محولہ بالا مشتملات کی بنیاد پر مفروضات و قضایا قایم ہوتے ہیں۔ واقع اور ناواقع،

ہونے اور نا ہونے، کہے گئے اور نا کہے گئے یا کہے گئے اور بالجبر اس کے معنی کچھ اور سمجھے گئے کہ مابین جو تضاد یا تناقض کا عنصر ہے اسی کے ابلاغ کا مرحلہ ناگذاریہ ہے۔

دیکھیے:

differance signifier/signified trace

سیاق

1. Christopher Norris, Deconstruction: Theory and Practice (1982).
2. Raman Selden, Contemporary Literary Theory (1985).

APOSTROPHE:

خطابت

یہ ایک یونانی لفظ ہے۔ جس کے معنی منہ پھیرنے اور ہٹا دینے کے ہیں۔
اصلاً فنِ خطابت کی ایک صنعت۔
کسی نظم یا نثری شہ پارے میں کسی شخص، مجرد کیفیت، مقام، چیز یا کسی متوفی کو اس طور پر خطاب کرتے ہوئے اپنے جذبات و احساسات کا اظہار کرنا جیسے وہ بنفسِ نفیس مجسم موجود ہے۔ گویا وہ شخص شاعر کے خطاب کی سماعت ہی نہیں بلکہ فہم کی صلاحیت سے بھی بہرہ ور ہے۔
خطاب: address میں خطیب کے مطمحِ نظر کوئی ایک شخص یا بہت سے اشخاص ہوتے ہیں یا خود اس کی ذات ہوتی ہے۔ خطاب کا موضوع سامعین یا سامعین اور خود خطیب کے تصورات و نظریات کا آئینہ دار ہوتا ہے۔
بالعموم شدید و عمیق جذبات کے اظہار کے موقع پر خطابت سے کام لیا جاتا ہے اور اس صنعت کے استعمال سے شاعر اپنے بیان میں زور پیدا کرتا ہے۔ جذباتی جوش آفرینی سے کلام کی تاثیر دو بالا ہو جاتی ہے۔ کم و بیش ہر شاعر خطابت سے کام لیتا ہے۔

مثلاً:

تیغ جفائے یار سے دل! سر نہ پھیریو
پھر منہ وفا کو ہم سے دکھایا نہ جائے گا

سودا

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں! خوش رہو، ہم دعا کر چلے

میر تقی میر

اے خضر! جلد کر تہ و بالا جہان کو
یوں کچھ نہ ہو اُمید تو ہے انقلاب میں

مومن

میں بلاتا تو ہوں اس کو مگر اے جذبۂ دل!
اُس پہ بن جائے کچھ ایسی کہ بن آئے نہ بنے

غالب

اے حرمِ قرطبہ! عشق سے تیرا وجود
عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود
آبِ روانِ کبیر! تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب

اقبال

ہر بات پہ منہ تیرا اترتا کیوں ہے؟
جینے کے لئے بنا ہے مرتا کیوں ہے؟
کونین کے ساتھ کھیل اے طفلِ حیات!
کونین خود ایک کھیل ہے ڈرتا کیوں ہے؟

جوش

دنیا پہ اپنے علم کی پرچھائیاں نہ ڈال
اے روشنی فروش! اندھیرا نہ کر ابھی

ساقی فاروقی

اے مری عمر کے تپتے ہوئے صحرا جلا!
چھاؤں کہتے ہیں کسے، ابر کا سایہ کیا ہے

بشر نواز

ARCADIA:

دیہی جنت

قدیم یونان میں واقع پیلو پونیسے نام کے پہاڑی ضلع کا نام۔ جہاں کے لوگ سادہ لوح اور چرواہے معصوم و فطرت آشنا خیال کیے جاتے تھے۔ عموماً کلاسیکی اور موثر پاستانی شاعری میں اسے ایک ایسے علاقے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ جو شہری مکاری اور آلودہ آبادیوں سے دور دیہی جنت کا نمونہ اور سادگی و معصومیت کی علامت ہے۔ ان کی نغمہ سرائی ان کی بانسری کی لے فطرت کے زیور کا کام کرتی ہے۔

چرواہوں کی یہ زندگی فطرت کی ودیعت۔ فطرت سے [illegible] اور فطرت کی [illegible] کے [illegible] میں سادگی [illegible] کے شعروں [illegible] کے عقوں میں [illegible] بدرجۂ زیادہ ہے۔

ورجل اور شیکسپیئر کا آرڈن کا جنگل۔ یا ورجل کی Eclogues میں جس عہد زریں کا تصور پیش کیا گیا ہے۔ وہ آرکیڈیا کی مثال ہی سے ماخوذ ہے۔ نشاۃ الثانیہ میں آرکیڈیائی نثری رومان پاروں کے اسلوب کا احیا عمل میں آتا ہے۔ ان میں سانازارو کے آرکیڈیا اور سرفلپ سڈنی کے طویل منظوم رومان پارے موسوم بہ آرکیڈیا کی مثالیں اہم درجہ رکھتی ہیں۔ اسپینسر کی پاستانی نظموں میں بھی اس مثالی علاقے کی تصویر کشی نمایاں ہے۔

ARCHAISM:

قدیمیات

متروکات، متروک الاستعمال، مخروج، منسوخ۔

ایسے کہنہ لفظ فقرے نیز اسالیب اور رویے جو قدیم میں مروج تھے مگر اب جن کا شمار متروکات یا قدیمیات میں کیا جاتا ہے۔

اس نوع کے الفاظ ہیئتی اور صوتی ہر دو سطح پر تبدیلیوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ یہ تبدیلیاں زبان کے زندہ و فطری عمل کے تحت واقع ہوتی تھیں یا ماضی میں کبھی اصلاح زبان کے علم برداروں اور قواعد دانوں کے ذریعے عمل میں آئی تھیں۔

لفظ اپنے آپ میں شائستہ یا غیر شائستہ نہیں ہوتا [illegible] کسی سیاق میں کوئی لفظ بہت مناسب ہوتا ہے [illegible] دوسرے سیاق میں نامناسب۔ ادب میں ہر دور اپنی لفظیات خود خلق کرتا ہے۔ بعض پرانے الفاظ ذیلی صوتیاتی تبدیلیوں سے گزر کر ایک نئی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ بعض استعمال سے باہر ہو جاتے ہیں اور شاعری میں کہیں کہیں ان کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ کبھی کسی لفظ کی فرسودہ ہیئت شاعری میں وزن و آہنگ کے تئیں ضروری ہوتی ہے اور کبھی متروکات کا استعمال اس لیے روا رکھا جاتا ہے کہ ان کا تعلق ماضی سے ہے۔

اس روایت کا آغاز اسپینسر سے ہوتا ہے اسپینسر نے قرون وسطیٰ کی

فضا کو راہ۔ روح اور فضا کو از سر نو خلق کرنے کی غرض سے قدیمیات کا استعمال کیا تھا۔ اس وسیلے سے اس نے ایک مخصوص شعری اسلوب کی بھی تشکیل کی۔ اسپنسر کا شعری سرمایہ اور انجیل مقدس' ملٹن کے لیے قدیمیات و متروکات کا بہترین ذخیرہ ثابت ہوئے۔ بعد ازاں کیٹس، کالرج، موریس اور پھر ۱۹ویں صدی کے اواخر میں ٹینی سن نے اسپینسر کی روایت کے مطابق قدیمیات کا استعمال جاری رکھا۔ جدید شعرا نے بھی قدیمیات کا استعمال جا بجا کیا ہے۔

بعض مصنفین نے محض مزاج کے تاثر کو ابھارنے یا اسلوب میں رعب داب پیدا کرنے کی غرض سے متروک الاستعمال الفاظ یا ادائگی کے ان طریق ہائے کار کو اپنی تحریروں میں پھر سے جگہ دی ہے۔ جو ماضی میں کبھی چلن کا درجہ رکھتے تھے۔

اردو میں صحیح پسندوں کے حوالے سے املا و صوتی اعتبار سے قافیہ بندی کے وہ عیوب جو دکنی اور شمالی ہند کے ابتدائی دور کی شاعری سے منسوب ہیں۔ متروک قرار دیے گئے۔ یہ اور بات ہے کہ صحیح تلفظ، صحیح میزان اور صحیح املا کا وہ تصور جسے صحت پسندوں نے پروان چڑھایا تھا آج زیادہ التفات کے قابل نہیں سمجھا جاتا۔

اسی طرح ہندوی بھاکا کے الفاظ کے بجائے عربی و فارسی کے مانوس اور رواں الفاظ کے استعمال پر زور دیا گیا ہے اودھر، کیدھر، بچھڑ، وکو، جاگو، مانی، اُپر کی جگہ اِدھر، کدھر، لگا، جگہ، مٹی، اُوپر وغیرہ کو ترجیح دی جانے لگی۔ تاہم ضرورتِ شعری کے مطابق مصوتوں کے اشباع و اضافے کی محول صورتیں عرصہ دراز تک قایم رہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ یاں، واں، تلک جیسے ترک کردہ الفاظ کا استعمال تا حال جاری ہے۔

اردو میں ترک کا سلسلہ دکنی میں بھی جاری تھا اور مرزا مظہر جان جاناں کے بعد بھی کسی نہ کسی نہج پر جاری رہا۔ اساتذہ اکرام نے انفرادی طور پر اور ناسخ نے ایک تحریک کے طور پر معیار بندی کی طرف توجہ کی۔ ناسخ نے ان افعال، الفاظ اور تراکیب کو متروک قرار دیا جن میں ثقالت اور تنافر کا عیب مضمر تھا۔ انھوں نے تذکیر و تانیث کے قاعدے

بنائے اور بے شمار پراکرت الاصل و مستقل الفاظ کو ٹکسال باہر کیا۔ اساتذہ کے باب میں ناسخ کی ترجیحات کا درجہ ہنوز میزان ہنر کی حیثیت رکھتا ہے۔

مرزا مظہر جان جاناں، شاہ حاتم اور ناسخ کی باقاعدہ صحت زبان کی مساعی کے باوجود شعری زبان نے ہمیشہ نمایاں اور مخفی سطحوں پر بے پناہ آزادیوں کو راہ دی ہے میر تقی میر اور مرزا مظہر جان جاناں کے مابین بہت کم زمانی فرق ہے تاہم میر نے اپنی لسانی روش کی انفرادیت کو قایم و محفوظ رکھا۔ اور روز مرہ کو معیار سخن قرار دیا۔

میر نے ایسے الفاظ کا استعمال کیا ہے جنھیں ہم دکنی یا پوربی یعنی قدیم اردو سے مخصوص سمجھتے ہیں۔ ممکن ہے ایسے الفاظ میر کے زمانے میں متروک ہو گئے ہوں یا ہو چلے ہوں۔ اغلب یہ ہے کہ شاہ حاتم کی کوششوں کے باوجود میر نے زبان کو محدود کرنے کی اس روش کو قبول نہ کیا اور جو الفاظ جہاں مناسب سمجھے، برت لیا (شمس الرحمٰن فاروقی)

کم و بیش یہی صورت نظیر اکبر آبادی کے یہاں واضح ہے۔ جدید شاعروں نے سب سے زیادہ آزادیوں کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً تلک، یاں واں، تئیں وغیرہ الفاظ یا جمع الجمع۔ قافیہ بندی میں صوتی مماثلتوں کے مطابق عمل، مضاف و مضاف الیہ کے درمیان محذوف حرف اضافت، ہندی فارسی و عربی الفاظ کے مرکبات اور متداول محاورے کی نئی جیسی صورتیں اس امر پر دال ہیں کہ

تخلیق میں زبان ہمیشہ نئے انحرافات و تشکیلات سے گزرتی اور خرج و قبولیت کے نئے معیار قایم کرتی ہے۔ بالخصوص شعری اظہار میں متروکات کی نوعیت بھی بدل جاتی ہے۔

فراق گورکھپوری، ابن انشا اور ناصر کاظمی نے میر تقی میر کے لہجے کے طلسم کو قایم رکھنے کے لیے اکثر اوقات ان الفاظ کا استعمال کیا ہے جن کا چلن میر کے زمانے میں تھا۔ عزیز احمد اور پھر مرزا ادیب نے بعض تبدیلیوں کے ساتھ اس داستانوی طرز کا احیا کرنے کی سعی کی جس کا اپنا ایک اخلاق اور ماورائی نظام تھا۔ انتظار حسین نے

مذہبی صحائف کی زبان اور اسلوب کے رنگ و آہنگ سے داستان کے طرز کو نیا بُعد عطا کرنے کی سعی کی۔ انتظار حسین متروکات کے حق میں لکھتے ہیں:

> آج گم شدہ بحور۔ اور عاق کیے ہوئے اسالیب بیان کو نئی صورت حال سے مربوط کرکے استعمال کرنے، اور نئے رشتے میں پرونے کی سعی ہو رہی ہے۔ احساس کے کھوئے ہوئے سانچوں، ذات کے گم شدہ حصوں کو دریافت کیا جا رہا ہے۔ اور انھیں حاضر میں سمویا جا رہا ہے۔

جدید ڈراموں میں سوانگ *mime:* چپ سوانگ *dumb show:* یک سو *aside:* خود کلامی *soliloquy:* اور جاگتے *chorus:* کا استعمال از سرِ نو رواج پا رہا ہے۔ یہ تماشات و قرائن وہ ہیں جو قریب قریب متروک ہو چکے تھے۔

بعض جدید شعرائے اردو نے متروک الفاظ و تراکیب کا بڑی خوبی اور چابک دستی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اسی قدر نہیں بلکہ ان علاقائی اور مقامی الفاظ کو بھی جابجا موزوں کیا ہے جو تمام نہاد مراکزِ اُردو یہ الفاظ دیگر اُردوئے معلّی کے محاورے کے منافی خیال کیے جاتے ہیں۔

قدیم نثر میں فعل جملے کے وسط میں آتا تھا۔ مضاف الیہ اور جار مجرور کی فطری ترتیب الٹ پلٹ جاتی تھی قدیم نحوی ساختیں اسی وجہ سے ہمارے لیے اجنبی اور بعض حضرات کے لیے سامعہ خراش ہیں۔ نثر کا یہ طور اب بالکل متروک ہے۔

قدیمیات کی از سرِ نو استعمال کی مثالیں:

> اوّل اس خالقِ حقیقی کی ثنا چاہیے جس نے ایک حرفِ کُن سے صفحۂ دو عالم پر کیا کیا صورتیں دکھائیں، بعدہٗ گلا اُس خالقِ مجازی کا کیا چاہیے جس نے فسانۂ عجائب لکھ کر اس گنہ گار جانِ عالم کی ہزار دُرگتیں بنائیں۔ وہ کون؟ مرزا رجب علی بیگ سرورؔ غفور کر بیت السلطنت لکھنؤ کے ایک مردِ تماش بین تھے۔ لیکن بادشاہی کارخانے سے اصلاً واقف نہیں تھے۔ یہ بھی اپنی شورہ بختی، نصیبے کی سختی تھی کہ اپنی خلقت اس مردِ تماش بین کے ہاتھوں ہوئی تھی، اسی حیلے سے ہم چشموں میں آبرو کھوئی تھی۔ جانِ عالم: نیّر مسعود

ARCHETYPAL CRITICISM:

قوسی تنقید
قوسیاتی تنقید

ادب میں قوسی تنقید ینگ کے اس نظریے پر استوار ہے کہ ادب محض لفظوں کا کھیل نہیں ہے بلکہ ان حقائق و تجربات کا ایک لازوال مخزن ہے جن کے ذریعے بعید ترین مشابہتوں، مفاہیم، اور قدیم ترین انسان کے باہمی روابط، رسوم اور روحانی کیفیات و واردات تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ اس معنی میں ادیب حال کے تجربے اور واردات کو شعوری یا لاشعوری طور پر ماضی کے عظیم ترین موروثی سلسلوں سے جوڑ دیتا ہے۔ معنی کی یہ مخفی صورتیں جنھیں علامات کی زبان میں ادا کیا جاتا ہے، ابہام کی راہ بھی روشن کرتی ہیں۔

> علامتوں کی تشکیل ایک داخلی عمل ہے مگر اس کے محرکات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ جس میں صرف فرد کی ذات، شخصیت اور تجربہ ہی باعمل نہیں بلکہ خارج کے وہ عوامل بھی اہم کردار ادا کرتے ہیں جو بالراست معاشرے اور تہذیب کے گروں سے متعلق ہیں۔

کبھی کبھار ادیب شعوری طور پر اس نوع کی علامات خلق کرتا ہے۔ مگر بہرطور علامات اپنی نوعیت اور ماہیت میں بے حد مخفی اور اضافی معنی سے خصوصیت رکھتی ہیں:

> قوسی تنقید لفظ کے پسِ پشت موجزن تصورات، انسلاکات، وسیع تر انسانی اور تہذیبی روابط، مخفی و جبلی خواہشات، ذاتی و اجتماعی گرہوں، خوابوں

اور اندیشوں، کو اپنے مطالعے میں مرکزی درجہ تفویض کرتی ہے۔ اس طریق کار سے ہم اس بحران، سراسیمگی اور بے چینی کی وجوہ کا بھی سراغ لگا سکتے ہیں جو ہمارے دور کے ادب کے نمایاں موضوعات ہیں۔

قوسی تنقید کا موضوع فرد کی سائیکی کے بجائے بشریت اور عرفانی بشریات کا وہ تسلسل ہے جو ماضی بعید میں قبائلی تصورات و عقاید اور اسطوری ساختوں تک پہنچتا ہے جو بہ قول لینگر فن کے فطری مواد ہیں اور رچرڈ چیس کے لفظوں میں اسطور ہی تنہا فن ہے۔

قوسیاتی تخیل ایک طرف عالمی اساطیری نظام اور دوسری طرف جاں بازوں کی داستانوں: romances chivalric کو اپنے مصادر بناتا ہے۔

انھیں تین شقوں میں تقسیم کیا گیا ہے:

> (i) وہ اساطیر جو صرف انسانی تخیل کی کرشمہ سازی ہیں اور ان کے تناظر میں فطرت کے مظاہرات کی تشریح کی جاتی ہے۔ انہیں کے ذیل میں وہ اساطیر بھی ہیں جنھوں نے جانوروں یا ان کی خصوصیات سے ظہور پایا ہے یا رسومات اور مذہبی اعمال وغیرہ یونانی تخیل نے ان اساطیر کو انسانی شخصیت اور شکل سے متصف کیا اور انسانی زندگی کے حوالے سے فطرت کی قوتوں کو نمایاں کیا۔
>
> (ii) وہ قصے یا رزمیے جن میں تاریخی عنصر شامل ہے۔ جیسے ہیروؤں کی جاں بازی اور ان کے جنگی کارناموں پر مشتمل قصے۔ جن میں مرور زمانہ کے ساتھ ترمیمات اور اضافے ہوتے چلے گئے۔ حتی کہ موجودہ زمانوں میں یہ قطعی مفروضاتی اور غیر تاریخی معلوم ہوتے ہیں۔ تاہم اس قسم کی تحریفات اور تغیرات، ان کی قوسیاتی: archetypal معنویت یعنی متفق علیہ امر خصوصیت پر نہ تو اثر انداز ہوتے ہیں اور نہ انھیں کم کرتے ہیں۔
>
> (iii) وہ مہم جویانہ کہانیاں جو سیدھی سادی منطق پر استوار ہوتی ہیں اور جن کا مقصد تفنن طبع ہے۔ اس قسم کی کہانیوں کے سیاق کی تشکیل میں فطری اور فوق الفطری آثار، پہلو بہ پہلو شامل ہوتے ہیں۔

ینگ نے گھوڑے کو غیر انسانی سائیکی یعنی اس وحشی سطح کا نمائندہ بتایا ہے جسے لاشعور: unconscious کہتے ہیں۔ درخت، افزائش حیات، حضرت آدم

ازلی گناہ، قابیل، احساس جرم، حضرت ایوب، آفت زدہ بشریت اور مسیح، نجات آدم کے نمائندہ قوسیے ہیں۔

اس مذہبی سائیکی میں بھی وسیع تر اسطوری تخیل کے تجربات گہرے پیوست ہیں جو بظاہر اسطور شکن کہلاتی ہے اور اپنے عقائد میں کسی بدعت کو راہ دینا جسے گوارہ نہیں ہے۔ اسطور شکنی کی پہلی مثال مسیحیت نے قائم کی تھی۔ جو روم و یونان پہنچنے سے قبل، عقیدے کے لحاظ سے مزکی و مطہر تھی مگر مغرب کے اس قالب میں پہنچکر جتنی سرعت کے ساتھ وہ اسطور کی بیخ کنی کرتی ہے اسی سرعت کے ساتھ یونانی اسطور اس کے مذہبی ضمیر کا حصہ بن جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے اسلام کے تسلط کے بعد بھی فارسی شعرا کے تصورات نیز ایرانی طلسماتی نظام اور زرتشتی فکر کے اسالیب کی فوقیت قائم رہتی ہے۔ ایرانی تخلیقی فکر ان تمام تجربات کو مشرف بہ اسلام کردیتی ہے۔ باوجود اس کے مسیحی اور اسلامی فنی و علامتی نظام میں کسی نہ کسی طور پر مشرکانہ اور ملحدانہ عناصر بدستور برقرار ہیں۔ خود ادبی، فنی اور تخلیقی تخیل کاری کی آزاد روش، تشریعی پندار کی ضد ہے۔ مختصر یہ کہ:

> کسی بھی قوم، نسل یا جغرافیائی خطے کا قوسیاتی نظام، تہذیبی تسلسل اور ارتقا کے پہلو بہ پہلو، لاشعوری سطح پر انسان کی مجموعی سائیکی کا لاینفک جز ہوتا ہے۔

قوسی تنقید پیکروں اور علامتوں کے خودکار ڈھانچوں کے پس پشت معنی کے معنی کو دریافت کرنے کی سعی کرتی ہے۔ معنی اصلاً تصورات کا وہ مخفی سلسلہ ہے جو قوسیوں کے ذریعہ موروثی چلا آرہا ہے۔ موروثی قوسیے ہمارے خوابوں اور ہماری روزمرہ کی زندگی میں بھی اس وقت سرگرم ہو جاتے ہیں جب تعقل اور استدلال کی گرفت ڈھیلی پڑجاتی ہے۔

شاعری نہ صرف اسطور کی حرکی خصوصیت کا تحفظ کرتی ہے (جے۔ جی۔ ھرڈر) بلکہ قبائلی ادوار کے ان انسانوں کے تجربات، خوف و اوہام، شکوک، وسوسوں، ارادوں، رقابتوں اور رفاقتوں کو علامتیاتی ہے جن کا تصور حقیقت کے بچپن کے شعور سے مماثل ہے: اندھیرا سایہ، رات اور اس کی تنہائی میں سرسراہٹ، کھڑکھڑاہٹ، سکوت، شور، چیخ، رعد، چمک، آگ، دھواں، وغیرہ وہ سانچے ہیں جو اس وسیع تر اجتماعی لاشعور میں تہ نشین ہیں جسے ینگ نے داخلی ساخت interior structure سے تعبیر کیا

ہے ۔ اس طرح قوسیے معنی کے مابعد الطبیعاتی مضمرات ہیں ۔ تنقید ان کی گرہ کشائی کرتی اور ماضی بعید سے ذہنی رشتے قائم کر کے زمان کو ایک نا ختم جاری سلسلے سے وابستہ کر دیتی ہے ۔

> ارنسٹ کیسیرر کے علاوہ سوزان ۔ کے ۔ لینگر بھی اسطور کو مابعد الطبیعاتی فکر کے ایک قبائلی تشکل کا نام دیتی ہیں جو تاریخ بشریات میں عمومی تصورات کی پہلی تجسیم ہے اسطور کے تاریخی و نیم تاریخی ہیرو اور ان کے مافوق الفطرت کارنامے ، مذہبی مہم جوئیاں ، عوامی تہوار و تقریبات ، اولیا ، انبیا اور ان سے منسوب محیر العقول معجزات ، ان کے سوانح ، علم و فلسفہ ، دانش ور اور ان کے رہنما اصول ، لوک مسلمات ، کہاوتیں ، اقوال اور مقبول عام سینہ بہ سینہ چلے آتے ہیں ـــ روایتی قصے ، حکایتیں اور محاورات وغیرہ نسلی حافظے کا وہ متحرک مواد ہیں جو کسی قوم کی انفرادی اور اجتماعی تہذیبی و ذہنی تشکیل تعمیر کرتے ہیں ۔ انسان اس ذخیرہ بشریت کے مطابق اپنے آپ کو ڈھالتا یا اپنا تشخص کرتا ، ان سے فیضان حاصل کرتا اور اپنے بسیط لاشعوری ذہن کو مالا مال کرتا ہے ۔

قوسی تنقید اس حوالے سے صحیح خارج تک پہنچنے کی سعی کرتی ہے تاہم مس باڈکن معنی کے جبر اور تحکم کے حق میں نہیں ہیں وہ محض اس معنی کے حق میں ہیں جو کسی فن کے بطن سے از خود ظہور و نمو پاتا ہے ان کے نزدیک یہ ممکن ہے کہ ایک دن روایتی تنقید کے طریق کار کو قوسیاتی تنقید پرے ہٹا دے اور اس کی قائم مقام بن جائے ۔ اس کے لیے نئے فنی مواد کے طور پر قوسیات کا علم بے حد ضروری ہے ۔ یہ نیا مواد نہ صرف یہ کہ مستعمل اور متداول فنی مواد کے خارج کو وسیع کرنے میں ممد ہوگا بلکہ تنقیدی اور تخلیقی گروں کو بھی نئے معنی سے متصف کرے گا ۔ اس ضمن میں نارتھروپ فرائی نے اپنی تصنیف The Anatomy of Criticism 1957 میں قوسیاتی قماشات کے تخلیقی تناظر پر عالمانہ بحث کی ہے مس باڈکن کے علاوہ جی ۔ ولسن نائٹ ، رابرٹ گریوز ، فلپ وھیل رائٹ ، رچرڈ چیس اور جوزیف کیمپ بیل وغیرہ نے ادبی مطالعے میں قوسیاتی تفہیم کو اولیت بخشی اور قوسیاتی تنقید کی معیار سازی میں اہم کردار ادا کیا ۔

اردو ادب میں انھیں نقادوں کے یہاں قوسیاتی تنقید کے اشارے ، آثار یا

مستحکم فکر پائی جاتی ہے جنھوں نے عمل تفہیم کی ابتدا فرائڈی تحقیقات کی روشنی میں کی تھی ۔ فرائڈی فکر کا دائرہ پیش رو علم النفسیات سے بے حد وسیع تھا مگر اس کی اپنی حدود تھیں بعض مفروضات کیلیے جو فرائڈ نے تراشے تھے انتہائی دلفریب ہونے کے باوجود زیادہ عرصے تک قائم نہیں رہ سکے ۔ باوجود اس کے اساس گری میں ان کی اہمیت اپنی جگہ ہے اردو کے جن نقادوں نے فرائڈ کے علاوہ جے ۔ سی ۔ ینگ کی تحقیقات و مفروضات کو ادبی مطالعے کے ضمن میں مشعل راہ بنایا ان میں سب سے پہلا نام ریاض احمد کا ہے ۔ ریاض احمد نے فرائڈ اور ایڈلر کے علاوہ ینگ اور اس کے اجتماعی لاشعور کے تصور سے اردو دنیا کو روشناس کرایا مگر اسے اپنی صحیح تر صورت میں پیش کرنے کا سہرا ڈاکٹر وزیر آغا کے سر ہے ۔

دیکھیے :

archetype imagery myth symbol/symbolism

سیاق

1. C.J.Jung, Archetypes of the Collective Unconscious (1934; trans, R.F.C. Hall, 1959)
2. J.G.Frazer, The Golden Bough (1923)
3. Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry (1934)
4. Richard Chase, Quest for Myth(1949)
5. PhilipWheelwright, The Burning Fountain
6. Northrop Frye, Fables of Identity (1963)

ARCHETYPE:

قوسیہ

دو یونانی لفظوں سے مرکب۔
arche بمعنی بنیادی اور اوّلین type بمعنی نقش، ہیئت یعنی وہ بنیادی قماشات یا قوسیات جن کے نمونے پر دوسری اسی نوع کی اشیا تشکیل کی جاتی ہیں۔ اصلاً یہ وہ موروثی جبلی سانچے یا نقوش اوّلین ہیں جن سے انسان اپنی فکر کا تعین کرتا ہے۔
فلسفے میں arche سے کسی سلسلے کی پہلی کڑی، طاقت کا منبع، بنیادی علت یا مقدم اساس مراد لی جاتی ہے۔ ارسطو سے قبل ان تمام معنی میں یہ لفظ استعمال کیا جاتا تھا۔ افلاطون نے سب پہلے مثالی ہیئتوں یا قوسیوں مثلاً حسن، صداقت اور خیر کے تصور پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ ارسطو نے مقدم علت کے معنی میں استعمال کیا اور اس کے بعد یہ اسی معنی کو مخصوص ہو گیا۔ ادب میں بھی تقدیم، اساس اور اوّل کا تصور بہر طور پنہاں ہے۔
انیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی تقابلی بشریات اور عمیق نفسیات جیسے شعبوں نے قوسیات کے موضوع اور تصور کی حدود کو وسیع کیا۔ یہ اصطلاح جدید معنوں میں سب سے پہلے ینگ نے وضع کی اور جسے لگ بھگ

1930 میں نئی تنقید کے علم برداروں نے اخذ کر لیا۔ انھوں نے اس لفظ سے یہ معنی لیے کہ کردار یا پلاٹ کا ایسا قماش تشکیل دینا جو ینگ کے لفظوں میں نسلی حافظے میں محفوظ یادوں کو باہر کھینچ لائے۔ ینگ نے فرائڈ سے لاشعور کی اصطلاح اخذ کی اور اسے اجتماعی لاشعور میں بدل دیا۔ ینگ کا یہ تصور، فرائڈ کے تصور سے کہیں زیادہ وسیع اور ناپید اکنار ہے۔ فرائڈ کے مفروضات میں جو تحدید اور خود کوشی تھی۔ ینگ نے اس کی حدود کو ایک عظیم عرصۂ حیات تک پھیلا دیا۔ اس کا اجتماعی لاشعور صدیوں پر پھیلے ہوئے انسانی تجربات و مشاہدات کا وہ لامتناہی مخزن ہے جس کا تعلق سارے بنی نوع انسان سے ہے۔ گویا ایک فرد، ایک فرد نہ ہوکر کئی افراد کا مجموعہ بن جاتا ہے — اُس کا ضمیر اپنے موروثی اور مشترک ذہنی اثاثے سے فرار اختیار نہیں کرسکتا۔ بلکہ وہ قوسیات کے مطابق اپنی راہ کا تعین کرتا ہے۔ ان کی روشنی میں وہ حقائق و اشیا کا ادراک کرتا ہے۔ ینگ کے مطابق انفرادی شعور اپنی حدود میں فرد کی ذاتی خواہشات کو مختص ہے جب کہ اجتماعی لاشعور کا مواد ذاتی نہ ہوکر نسلی، گروہی، قومی بلکہ اجتماعی ہوتا ہے۔ یہ مواد جو ینگ کی اصطلاح میں archetypes ہیں اصلاً موروثی اور جبلی ہوتے ہیں۔

> ذات محض ذات نہ ہوکر ذات اور کائنات کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ اجتماعی لاشعور میں انسان کے گذشتہ نسلوں کی زندگیوں کے تجربات کی ایک عظیم و بسیط دنیا آباد ہے اور یہ تجربات ہمیشہ باز آور ہوتے رہتے ہیں۔ جیسے بچے اور بڑی، موت اور زندگی، خطروں سے فرار وغیرہ کے تجربات ہمیں اپنے پرکھوں ہی سے ملے ہیں۔ یہ تجربات خود کو ادبیات، اساطیر اور خوابوں میں آشکار کرتے رہتے ہیں۔ ینگ نے اسی حوالے سے اساطیر کے مطالعے پر زور دیا ہے کہ اساطیر کسی قوم کے خواب ہوتے ہیں ان کے نفسیاتی مطالعات کے بعد ہم ان بنیادی عناصر تک پہنچ سکتے ہیں جن سے تہذیب کی تشکیل ہوتی ہے۔

ینگ کے مطابق یہ قوسیے انسان کے نسلی حافظے میں پڑی ہوئی یادوں کو حرکت میں لاکر انھیں باہر کھینچ لاتے ہیں۔ مثلاً تاریکی، آگ،

جنت ، نور ، سانپ ، گائے ، گلاب کا پھول ، حسن ، خیر ، صداقت ، قوت ، بغاوت ، سیلاب وغیرہ محض سادہ اور یک جہت الفاظ بھی ہیں اور ان سے چند مذہبی اور اساطیری تصورات یا ماتاریخ و ماقبل تاریخ کے انسان کے اعمال وتجربات بھی وابستہ ہیں۔ یہ اور اسی نوع کے ہزاروں دیگر مقدم پیکروں کی آماج گاہ اجتماعی لاشعور ہی ہے۔ جب ادب و شاعری میں یہ تجربات عود کر آتے ہیں تو خود قاری کے اجتماعی لاشعور میں محفوظ یادوں کے سلسلے حرکت میں آجاتے ہیں قاری کے لیے رواتی ، سحر خیز اور عجیب و غریب تجربے ، قصے یا وقوعے محض اس وقت تک اجنبی ہوتے ہیں جب تک انھیں کوئی مناسب تلازمہ نہیں مل پاتا۔ قوسیوں پر مبنی تحقیق کے ذریعے قاری کی نسلی یادیں فوراً حرکت میں آجاتی ہیں۔

شاعری میں قوسیوں کی بحث نے معنی کی اضافی قدر کے تصور کو نئی بنیادیں عطا کی ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ کسی نظم میں جن قوسیوں نے بار پایا ہے، قاری کے ذہن میں ان کی وہی فہم منتقل ہو جو شاعر کے ذہن میں تہ نشین تھی۔ ان شعری قوسیوں کا مطالعہ ، تنقید کا نیا موضوع ہے۔ اس حوالے سے فرد اور اس کے بشریاتی ، نسلی نیز مذہبی طویل تر سلسلوں کے پس منظر میں معنی کے اصل ماخذ تک پہنچنے کی سعی کی جاتی ہے۔ قوسیوں کے حوالے سے کسی بھی فن پارے میں تہ نشین تہذیبی رشتوں کی دریافت کی جاسکتی ہے۔

مس باڈکن کے خیال کے مطابق عامۃ الناس کے عقائد میں جو قوسیے سرگرم ہیں اور وہ جو شاعری میں بار پاتے ہیں۔ دونوں کے مابین کوئی نہ کوئی نفسیاتی اشتراک ضرور ہوتا ہے۔ اس نوع کے قوسیوں کا مطالعہ تقابلی مذہبیات اور تقابلی نفسیات میں بڑا ممد ثابت ہوتا ہے۔

عہدنامہ عتیق میں حضرت آدم ایک قوسیے کے طور پر ہیں اور جن کی سعی و جہد ، ناکامی و الم ناکی صرف ان کی نہ ہوکر سارے بنی نوع انسان کی مساعی اور ناکامیوں کی نمائندہ بن جاتی ہے۔ *Ancient Mariner* میں کالرج نے

زوال آدم یا افتادگیٔ آدم نیز ظہور وظہور ثانی (بعث) جیسے رواتی قوسیوں کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اس نظم میں سیاحت ، روحانی سفر کا قوسیہ ہے۔ خود *ancient mariner* جو کہ محافظ بھی ہے نا خدا بھی اُس انسان کا قوسیہ ہے جو خدا سے متصادم ہے۔

ییٹس نے آئرستانی قوسیوں کو اپنے لیے نمونہ بنایا جب روزیٹی نے انجیل مقدس اور قرون وسطیٰ سے روحانی رشتہ استوار کیا۔ اقبال کی فکر کا تعین اسلامی قوسیوں نے کیا ہے۔ ان کے یہاں شمشیر و سناں اول کا آموختہ عربی قبائلی بے اطمینان روح کی دین ہے لیکن طاؤس و رباب آخر کا وظیفہ ان عجمی اسالیب کا مرہون منت ہے۔ جن سے ارادتاً انھوں نے ہمیشہ گریز کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی مجبوری تھی کہ تمثیلی اور تہذیبی تلازموں کے بغیر وہ اپنے اظہار کو اتنا حسن آگیں ، گنجان اور موثر نہیں بنا سکتے تھے۔

دیکھیے :

archetypal criticism *collective conscious*

imagery *myth* *symbol* *unconscious*

سیاق

1. C.J.Jung, Archetypes of the Collective Unconscious (1934; trans, R.F.C. Hall, 1959)
2. J.G.Frazer, The Golden Bough (1923)
3. Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry (1934)
4. Richard Chase, Quest for Myth(1949)
5. PhilipWheelwright, The Burning Fountain
6. Northrop Frye, Fables of Identity (1963)

ARGUMENT:

توجیہ

مناظرہ ۔ استدلال ۔ خلاصہ ۔
کسی تحریری دستاویز کا خلاصہ ، مقدمہ ۔ دیباچہ ۔
کسی کتاب یا کتاب کے کسی باب کا نچوڑ ۔
تقریر کا ایک جزو ۔
یہ اصطلاح کسی نظم میں مناظرے کی طرف اشارہ کرتی ہے ۔
لاطینی لفظ argumentum کے معنی ہیں : کسی نظم کے موضوع یا بیانیہ کے اصل معنی سے مختلف معنی ۔
کوئن ٹلین کہتا ہے ۔
ڈراموں کے موضوعات ، جنھیں تھیٹر پر کھیلنے کے لئے وضع کیا جاتا ہے ، arguments کہلاتے ہیں ۔

نشاۃ الثانیہ میں اس سے مراد تھی : کسی تحریر کا خلاصہ یا کسی تحریر یا تقریر کا موضوع ۔

قدیم خطبا اپنی تقریر کے مواد کو پانچ جزوں میں تقسیم کرتے تھے ۔ جس میں narratio کا مقام وہ تھا جہاں خطیب اپنے بیان کردہ موضوع سے متعلق حقائق و مقتضیات کا خلاصہ بیان کرتا ہے ۔ کسی ادبی تصنیف

کے argument میں پلاٹ کا خلاصہ بھی اسی طور کی توجیہ کہلاتا ہے ۔

سولھویں اور سترہویں صدی کی طویل بیانیہ نظموں کے سرناموں کا شمار بھی توجیہ کی ذیل میں کیا جاتا ہے ۔ جیسے ملٹن کی *Paradise Lost* کی ہر کتاب کا سرنامہ جو استدلال بھی ہے خلاصہ بھی ، توجیہ بھی ہے تشریح بھی ۔

ڈراموں میں عمل کے خلاصے کے طور پر جس آغازیہ *prologue:* یا چپ نقل *dumb show:* کو جگہ دی جاتی تھی اس کا شمار بھی توجیہ کے ذیل میں کیا جائے گا ۔

دیکھیے :

dumb show *prologue*

سیاق

1. F.L. Lucas, Tragedy; Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics (1927).
2. H.D. Kittoo, Greek Tragedy (1954).
3. Humphry House, Aristotle's Poetics (1956).
4. H.J. Muller, The Spirit of Drama (1961).

ARISTOPHANES:

ارسٹوفینز

ایک مشہور یونانی شاعر، طربیہ نگار۔ 448 ق م۔ ایتھنز میں پیدا ہوا اور 380 ق م میں وفات پائی۔ آبائی وطن ایجینا۔ اسی لیے کلیون نے اس کے خلاف تنگی شہریت کا مسئلہ بھی اٹھایا۔ قدیم طربیہ کا واحد نمائندہ تھا۔

ارسٹوفینز کی نظر اپنے عہد کی ناہمواریوں اور بدہیئتوں پر گہری تھی۔ اس نے بڑی چابک دستی اور رمز آگیں طریقے سے اپنے عہد کی کئی نمایاں ہستیوں مثلاً کلیون (جس نے پیرے کلیز کی موت کے بعد ایتھنز پر حکومت کی تھی) اور سقراط کے مخصوص طریقِ استدلال کی آڑ میں بزعمِ خود غلط عصری فلسفیوں اور ان کی موشگافیوں کو اپنے طنز کا نشانہ بنایا۔ علاوہ اس کے نمونوں : types کے علی الرّغم افراد کے اقوال و افعال پر کڑی تنقید کی۔

ارسٹوفینز نے کل 40 طربیے لکھے جن میں سے صرف 11 ہی محفوظ ہیں۔

'424 The Knights '425 The Acharnians '421 The Peace
'422 The Wasps '423 The Clouds '410 Thesmophoriazousae
'411 Lysistrata '414 The Birds 388 Plutus '393 Ecclesiazusae
'405 The Frogs

آخر الذکر ڈرامے کا شمار یونان کے وسطی طربیوں میں کیا جاتا ہے۔

ارسٹوفینز کے طنز میں ذکاوت اور شدت کے ساتھ انسان دوستی کا جوہر بھی شامل ہے۔ اس نے مقبولِ عام دیومالائی قصّوں، کرداروں اور ان کے تنازعوں کے بجائے اجتماعی و عصری انسان اور اس کے مسائل کو اپنے ڈراموں کا موضوع بنایا۔ انسانی کردار اور ان کے خصائص پر وہ گہری نظر رکھتا ہے۔

> وہ اپنے عہد کے تعلیمی نظام، منتقد اداروں نیز شخصیتوں سے شاکی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بیشتر طربیوں میں اخلاقیات کا رجحان واضح ہے۔ اور اس کا ہر ڈرامہ ایک مثلِ تخیلی اور بلاوجہ کا نمونہ نظر آتا ہے۔ اس کی روح کے باوجود انسان اس کے نزدیک سب سے مکمل و صحت مند تخلیق ہے۔ یہی سبب ہے وہ اپنے عہد کی جنگ جویانہ ذہنیتوں کے خلاف محاذ آرا رہا اور ان اقدار کی ترویج و تحفظ کو اس نے اپنی زندگی کا نصب العین بنا لیا جن سے امن و آسائش انسان مستحکم ہوتا ہے۔ اس کے طربیے جہاں ایک طرف مضحک تاثر ابھارتے ہیں کمال کا درجہ رکھتے ہیں وہاں ان میں فہم کو برانگیخت کرنے کی قوت بھی بدرجہ اتم موجود ہے۔ اسی لیے اس کے طربیوں کو سنجیدہ طربیے کا نام دیا جاتا ہے۔

ارسٹوفینز نے چار طربیوں پر اوّل درجے کے انعام بھی حاصل کیے تھے۔ ڈبلیو۔ ایچ۔ ایٹکن کی نظر میں وہ ادبی تاریخ کے ان اہم ترین ناموں میں سے ایک ہے جن کے سر تنقید کے آغاز کا بھی سہرا ہے۔ ارسٹوفینز نے اپنے ڈراموں میں عصری غنائی شاعری اور طربیوں نیز یوری پڈیز کی کردار سازی اور اسلوب کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ اس کے ناٹکے میں اخلاقی قدروں کی حیثیت ترجیحی ہے۔

دیکھیے: comedy

سیاق

1. G. Murray: Aristophanes and the War Party (1919)
2. V. Ehrenberg: The People of Aristophanes (1962)
3. C.H. Whitman: Aristophanes and the Comic (1965)

ARISTOTELIAN:

ارسطوئی

وہ دبستانِ فکر یا نظریہ جس کی بنیاد ارسطو کے تصورات پر قایم ہے۔ فلسفہ، مابعد الطبیعیات، نفسیات، منطق، اخلاقیات، حیاتیات، تاریخ، سیاسیات تعلیم اور ادبی تنقید کے متعدد گروہوں، شعبوں اور نظریوں پر ارسطو کے اثرات کی ایک طویل فہرست اور تاریخ ہے۔

عہدِ وسطیٰ کے ابتدائی ادوار میں یوروپی ذہن پر ارسطوئی فکر کا اثر غالب تھا۔ ارسطو کے مکتبِ فکر کو مشائیت اور اس کے پیروکاروں کو مشائیین کہتے ہیں۔

ارسطو 384 تا 322 ق۔م۔ ایک عظیم فلسفی اور سائنس داں، نکوماکس نامی ایک شاہی طبیب کے گھر پیدا ہوا۔ 367 ق۔م میں جب کہ وہ صرف 17 برس کا تھا۔ افلاطون کی دانش گاہ کا رکن بن گیا۔ جہاں اس نے بیس برس تک افلاطون سے ذہنی تربیت حاصل کی وہ اس اکادمی کا ایک ممتاز طالب علم ہی ثابت نہیں ہوا بلکہ اس کی بہترین تحقیقی بصیرت کو بھی یہیں جلا ملی اور بعد ازاں اکادمی ہی میں درس و تدریس کے کام میں مشغول ہو گیا۔

افلاطون کی موت کے بعد 347 قم میں اس نے افلاطونی دانش گاہ

کو خیر باد کہہ دیا۔ ارسطو کے ساتھ اس کا ہم مکتب زینو کریٹس بھی تھا ایتھنز سے نکل کر انھوں نے ٹروڈ میں اسوس نام کے مقام پر سکونت اختیار کرلی یہاں اس کے ہم مکتب اراسٹس اور کورسکس جیسے احباب پہلے سے موجود تھے۔ اٹارینس کا حکمراں ہرمیاس ان کا سرپرست تھا جسے افلاطونی فلسفے اور تصورات سے گہری دلچسپی تھی۔ بعد ازاں تھیو فراسٹس (372 تا 287 قم) بھی اس حلقے میں شامل ہو گیا۔ ارسطو نے یہیں ایک مکتب بھی قایم کیا۔ 344 قم میں تھیو فراسٹس کے اصرار پر اس نے اسوس کو بھی خیر باد کہہ دیا اور لیس بوس منتقل ہو گیا جہاں وہ دو برس تک رہا یہاں اس کے تحقیق و مطالعے کے موضوع بحری حیاتیات اور طبیعی تاریخ کے ساتھ خصوصیت رکھتے ہیں۔ اسی دوران ہرمیاس کی متبنّی لڑکی پتھیاس سے اس کی شادی ہو جاتی ہے اور وہ عملی سیاست میں دلچسپی لینے لگتا ہے۔

342 قم میں مقدونیہ کے فلپ دوم کی دعوت پر وہ پیلا جاکر اس کے بیٹے سکندر کا اتالیق بن گیا۔

سکندر سے نظریاتی اختلاف کے باعث استاد و شاگرد کا رشتہ قائم نہ رہ سکا۔ بالآخر ایتھنز کی راہ لی اور وہاں لائی سیم نام سے ایک علاحدہ دانش گاہ قایم کرلی۔

ایتھنز میں اس نے منطق، اخلاق، فلسفہ، مابعدُ الطبیعیات، شاعری، طبیعیات، حیوانیات، سیاسیات اور خطابت وغیرہ — میدانوں میں کارہائے نمایاں انجام دیے۔ یہیں اس نے Poetics ،Ethics اور Politics جیسے اہم کام مکمل کیے۔

ارسطو، افلاطون کا سب سے مقرب اور ذہین شاگرد تھا وہ اسے اپنی دانش گاہ کا ذہن کہا کرتا تھا۔ مگر بعض تصورات کے لحاظ سے دونوں میں اختلاف بھی پایا جاتا ہے۔

ارسطو کا اندازِ نظر تحلیلی، قدرے سائنسی، قدرے نفسیاتی تھا، جب کہ افلاطون، اپنے اخلاق اور مثالیت کے نظریے کا اطلاق سارے علوم و فنون اور زندگی کے مختلف شعبوں پر کرتا ہے۔ اس کے اصولوں میں وحدانیت اور

تحت گیری تھی۔

ارسطو نے معروضات یا اشیا اور مجرد مواقع کی تحقیق اور نتائج کے استنباط پر زور دیا۔ اس کے طریقِ کار میں معروضیت اور منطق کا پٹ تھا۔ بعض مفکرین کا یہ بھی خیال ہے کہ افلاطون کا قائم مقام بننے کے لیے اسپیو سپّس نے یہ مشہور کر دیا تھا کہ ارسطو، افلاطون کے نظریات کا مخالف ہے جب کہ ارسطو نے اپنی کسی تحریر میں بھی افلاطون کے خیالات کی تردید نہیں کی۔

شعریات میں اس کا نقشِ اوّل اپنی تقدیم کے باوصف لازوال حرکت کا سرچشمہ ہے۔ ٹی۔ایس۔ایلیٹ - آئی۔اے۔رچرڈز اور شکاگو اسکول سے وابستہ نقادوں کے یہاں اس کی تعبیروں کا ایک نیا جہانِ دیگر آباد ہے۔

ارسطو نے قبل 400 کتابیں تصنیف کی ہیں۔ جن کے موضوعات انسانی علم، اور انسانی اعمال سے عبارت ہیں۔ اور تقریباً ہر تصنیف اس کی تحقیقی، تنقیدی، اور سائنسی ادراک و فہم کا بیش بہا نمونہ ہے۔ ان کتابوں میں سے کم ہی زمانے کی دست برد سے بچ پائی ہیں۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس نے The Poet نام سے ایک مکالمہ بھی لکھا تھا اور The Poetics کی جلد دوم بھی لکھی تھی جس میں بعد قرن کے بعض تصورات فن کی وضاحت تھی۔ ان تصنیفات و رسائل کا شمار بھی تلف شدہ و گم شدہ اثاثے میں کیا جاتا ہے۔

دانتے نے اسے ہر صاحبِ علم کا استاد قرار دیا ہے اور ایلیٹ کے نزدیک وہ استادِ ہر دو فن ہے۔

دیکھیے :

academy

سیاق

1. M. Grene: A Portrait of Aristotle (1963)
2. W.D. Ross: Aristotle (1964)
3. G. Downey: Aristotle (1965)
4. W.F.R. Hardie: Aristole's Ethical Theory (1968)
5. Everyman's Encyclopaedia; ed., D.A. Girling Vol.I. sixth edition (1978)

ART:

فن

ہُنر۔

فطرت کے بالمقابل انسان کی تخلیقی، ترکیبی اور صناعانہ صلاحیتوں نیز استعداد کا معروضی مظہر۔

حسین اشیا کی تخلیق۔

اظہارِ تاثر۔

کسی خالص انسانی تجربے کی حسی وجذباتی پیش کش۔

حقیقت کی از سرِ نو مگر تخلیقی نمائندگی۔

فنون، حقیقت اور انسانی عمل ہی کی عکاسی نہیں کرتے بلکہ فرد کے مجرد تاریخی شعور کی بھی نمائندگی کرتے ہیں۔ فن، انسانی اور سماجی تہذیبی صورتِ حالات کی تخصیص و کردار کا مظہر ہوتا ہے۔ اس طور پر ایک خاص سماجی گروہ میں فن کے مظاہر تہذیبی خاصیتوں اور روایتوں کا تحفظ کرتے اور ایک نئے تاریخی دور میں اس کی نئی تہذیبی شناخت کے سلسلۂ عمل میں تعاون کرتے ہیں۔

جمع کی صورت میں علم کی ان مختلف شاخوں سے مراد لی جاتی ہے جو تاریخ، فلسفہ، سیاسیات، بشریات اور عمرانیات وغیرہ سے متعلق ہیں

عہد وسطیٰ میں ریاضی، اقلیدس، فلکیات، موسیقی، قواعد، منطق اور بدیعیات بہ شمول فنِ تقریر کا شمار فنون میں کیا جاتا تھا بعد ازاں اس کے دائرے میں تقریباً تمام علوم آگئے۔

تعمیرات، سنگ تراشی، مصوری، رقص، موسیقی اور ادب و شاعری کا شمار فنون لطیفہ fine arts: میں کیا جاتا ہے۔ بعض حضرات کے نزدیک رقص، فنِ لطیف سے خارج ہے اور بعض نے خطاطی، کاشی گری، اور ظروف سازی کو بھی اسی ذیل میں رکھا ہے۔ روایتی طور پر فنون لطیف صرف تعمیرات، مصوری، اور مجسمہ سازی تک محدود ہیں۔ ان فنون میں حُسن و دلکشی کی اصول سازانہ اور طبیعی تجسیم کو اوّلیت حاصل ہے، جب کہ عملی تفاعل اور کارکردگی کی حیثیت ثانوی ہے۔

ہیگل کی نظر میں شاعری تمام فنون سے افضل و اکمل ہے کیوں کہ اس کی تخلیق محض الفاظ کی مرہون ہوتی ہے جب کہ دیگر فنون میں خارجی آلات و اوزار اور دیگر قوتوں اور صلاحیتوں کا استعمال بھی لازمی ہوتا ہے۔

کسی فن کی تکمیل میں خارجی آلات و انسانی مشقت کی ضرورت جس قدر بھی اتنا ہی وہ فن کم تر کہلائے گا۔

بہ الفاظ دیگر شاعری کے اثر کی حدود وسیع تر ہیں۔ وہ بیک وقت ایک سے زیادہ حس پر اثر انداز ہوتی ہے اور ان وقوعوں کی گونا گوں باز تشکیل کر دکھاتی ہے جن کو گرفتار کرنے کے لیے مختلف حسی قوتیں درکار ہیں۔ اس طرح

فنون لطیفہ، احساس جمال کو برانگیخت کرتے، خیال کی قوت کو حرکت میں لاتے اور ذہنی و روحانی مسرت میں اضافہ کرتے ہیں۔

افادی فنون : useful arts مثلاً قالین بافی، برتن سازی، سوزن کاری، سناری یا کپڑا بُنائی وغیرہ کا شمار کارآمد فنون میں کیا جاتا ہے۔ ان کی بناوٹ میں بھی ایک وزن، تناسب اور ہم آہنگی ہوتی ہے۔ جن سے انسانی بصارت ایک خاص حد تک یقیناً کیف حاصل کرتی ہے۔ لیکن ان کا سب سے بڑا عیب ان کی میکانکیت اور یکسراپن ہے۔ یہ فنون، تخیل اور انسانی تجربے کے

محض ایک معمولی جز کو حرکت میں لاسکتے ہیں۔ ادراک کے وسیع کرّے پر محیط ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ اسی لیے ان کی قدر دائمیت سے عاری ہوتی ہے۔ ان کی تشکیل کا اصل مقصد انسانی ضرورت کو پورا کرنا ہے۔ ان کی خوبی ان کی اسی افادیت میں مضمر ہے اور افادیت ہی اصلاً ان کا مقصد ہے۔

مجموعی طور پر انسان کی بہترین تخلیقی اور تخیلی صلاحیتوں کا وہ معروضی اظہار جو شاعری، ڈراما (رقص)، موسیقی، مصوری، اور سنگ تراشی جیسے فنون پر محیط ہے، فن کہلاتا ہے۔

انسان نے تہذیب کے مختلف ادوار میں اپنی شناخت کو مختلف نام دیے ہیں فن بھی اس کا ایک شناخت نامہ ہے۔ جو اس کی ذہنی توفیق کی انتہا کا مظہر، اس کے وجدان کا تقاضہ، اس کے سکوت کی آواز، اس کے احساس کا معروضی نقش، اور اس کے حرکات کی موزوں تعبیر ہے۔

فنون تاریخی سطح پر ایک حرکی نظام کی تشکیل کرتے ہیں۔ مختلف ادوار میں مختلف فنون نے فروغ پایا ہے۔ ان کے تناظرات کے اختلاف کے ساتھ ان میں ارتقاء اور زوال کے آثار بھی رونما ہوتے رہے۔ اساطیری ادوار کے بعد مذہبی اور بالخصوص وحدانیت پرستوں کے تسلط کے بعد فنون و عقاید کے مابین کشا کش پیدا ہوئی۔ باوجود اس کے بعض علاقائی اور جغرافیائی گروں میں اساطیری اور لوک فنون کی روایات کا سلسلہ تا بہ ہنوز برقرار ہے۔

تاریخی تسلسل کے پہلو بہ پہلو بعض فنون کی سرگرمیوں میں عارضی تعطل بھی پیدا ہوتا ہے بعض فنون فروغ پاتے ہیں۔ بعض فنون دیگر فنون میں ضم ہو جاتے ہیں یا کسی دوسرے فن کی ترکیب کا ایک اہم حصہ بن کر ان کی انفرادیت پر اثر انداز ہوتے نیز انھیں مزید توانگر بھی کرتے ہیں۔

سیاق

1. M. Stevent: Art and Education (1968)
2. B.F. Flectcher; History of Architecture (1975)
3. Sir H. Read: The Forms of Things Unknown (1960)

ARTHURIAN ROMANCE:

آرتھرین رومان پارے

وہ منظوم و منثور افسانوی قصے، جو قرونِ وسطیٰ کے اٹلی، جرمنی، فرانس اور انگلستان وغیرہ میں بے حد مقبول تھے۔

یہ قصے عجیب و غریب سرگذشتوں، مہم جویانہ سرگرمیوں، شجاعت و بہادری کے کارناموں اور عاشقانہ خوش خیالیوں سے معمور تھے۔ ان قصوں میں انسانی حوصلے بار بار آزمائشوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ خیر کی طرف داری اور شر کے خلاف محاذ آرائی کی جاتی ہے۔ اس طرح ہر تصادم اور جنگ کے پس پشت کسی نیک مقصد کی کارفرمائی ہوتی ہے اور وہ مقصد عموماً کسی مذہبی یادگار کی تلاش اور اس کے تحفظ پر منتج ہوتا ہے۔

اپنے بلند نصب العین کے حصول کی راہ میں جب کوئی جاں باز مرجاتا ہے تو اس کی موت ایک عظیم قربانی اور ایک فقید المثال شہادت کا درجہ پالیتی ہے۔

قرونِ وسطیٰ کے ان قصہ نویسوں نے عشق کو ایک اعلیٰ درجہ تفویض کیا تھا۔ عشق ان جاں بازوں کے ارادوں پر مہمیز کا کام کرتا ہے۔ حسین و جمیل دوشیزائیں اپنے عاشقوں کے بلند ارادوں کی راہ میں مانع نہیں آتی تھیں بلکہ وہ ان کی محرک و مہمیز ہوتی تھیں۔ عاشق اپنی مبارزطلبی میں یکتا تو

معشوق اپنے حسن و جمال، خوبی و زیبائی میں بے مثال۔

ان فسانوں میں محلی رومان پاروں نے کافی شہرت پائی۔ ان قصوں کا ہیرو آرتھر نام کا بادشاہ ہے۔ اسی لیے بعض مورخین نے انھیں آرتھرین رومان پاروں کا نام دیا ہے۔ آرتھر کے علاوہ سرلینس لاٹ، سرگوین اور سر گلہیڈ وغیرہ کے نام نامعلوم ہیں۔ مگر ان کی مقبولیت کا یہ عالم ہے کہ انھیں بنیاد بناکر بے شمار نظمیں لکھی گئی ہیں۔ کئی تصنیفات و تخلیقات میں انھیں مشعرات؛ allusions کے طور پر پیش کیا جاتا رہا ہے۔

دیکھیے:

romance   adventure story

سیاق

1. Roger Sherman Loomis, The Development of Arthurian Romance (1963).
2. Eleanor T. Lincoln, ed., Pastoral and Romance: Modern Essays in Criticism (1969).
3. John Stevens, Medieval Romances, Themes and Approaches (1973).

ASIANISM:

ایشیائی اسلوب

ایک مرصّع طرز۔

قدیم یونانی زبان میں یہ اسلوب ایشیا کے ان مہاجرین کی یادگار ہے جنھوں نے خطابت کی بہترین روایتوں اور اسلوبیاتی شائستگی و خوش سلیقگی کے برخلاف ایک ایسے اسلوب کو رواج دیا جس میں لفظوں اور صنعتوں کی افراط تھی۔ ان اسلوب کے پرستاروں نے موضوع کی طرف کم سے کم توجہ دی ہے۔

—— سیرو ایشیائی اسلوب کی دو قسمیں بتاتا ہے :۔ ایک وہ اسلوب جو لطیف و بلیغ فقرہ بازی پر مبنی ہے اور دوسرے اسلوب کی وضع متشددہ نقالی سے قائم ہے۔ موجودہ دور میں ان دونوں اسالیب کے بین خط امتیاز کھینچنا اور ایک کو دوسرے سے ممیز کرنا مشکل ہے۔

دیکھیے :

Atticism

ASIDE:

یک سو

بہ کنار۔ بہ یک طرف۔

ڈرامے کا تعلق اسٹیج سے ہے اور اسٹیج کی حدود اور نزاکتوں کے پیش نظر سامع یا ناظر کو چند ایسے خلاف فطرت قاعدے بھی قبول کرنے پڑتے ہیں۔ جنھیں رسمًا مفاہمت کا نام دیا گیا ہے۔ انہی مفاہمتوں کو قرینہ : convention کہا جاتا ہے۔ یک سو بھی ایک ایسا ہی قرینہ ہے۔ جسے ناظر بڑی خوش دلی سے گوارہ کرلیتا ہے۔

اصطلاحًا کسی کردار کا اسٹیج کے یک طرف دھیمی یا بلند آواز میں اپنے خیالات ارادوں اور مقاصد کا اظہار کرنا کہ گویا اسٹیج پر موجود دوسرے اداکار اس کی بات نہیں سن رہے ہیں۔ یک سو کہلاتا ہے۔

اکثر ناظرین اس کے مخاطب ہوتے ہیں۔ اس طرح ناظرین اس کی دل کی بات سے آگاہ ہو جاتے ہیں اور ان کے جذبۂ تجسس میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

خالی اسٹیج پر اگر کوئی اداکار اس عمل سے گزرے تو اصطلاحًا اس قرینے کو خود کلامی : stiloquy سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

الزبیتھ عہد کے ڈراما نگاروں نے یک سو کا بڑی فن کاری کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ آہستہ آہستہ یک سو کا استعمال کم از کم ہوتا گیا۔ حتّا کہ

فطرت پسندی اور حقیقت پسندی کے فروغ کے بعد اس کا استعمال بھی جاتا رہا البتہ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں لکھے گئے ہیجانی ڈراموں melodramas اور طربیوں میں اس قرینے نے ازسرِ نو فروغ پایا۔

یوجین۔ اونیل نے اپنے ڈراموں میں بڑی خوبی اور خلاقی کے ساتھ اسے شامل کیا۔ اب بھی مضحکوں: farces اور چٹ پٹے سوانگوں میں اس کا استعمال بڑی فیاضی سے کیا جاتا ہے۔

> بعض جدید ڈراموں میں مضحک مواقع اجاگر کرنے کی غرض سے اسے بروئے کار لایا گیا ہے۔ اس کے برخلاف ان جرمن ڈراما نگاروں کے یہاں یہ روایت ازسرِ نو زندہ کی جا رہی ہے جو بہ اعتبار نوعیت سیاسی ہیں یا جن کی بنیاد عوامی اور اجتماعی مسائل و موضوعات پر رکھی گئی ہے۔

جدید ڈراموں میں بعض اوقات کردار، شعور کی آزاد رو کے متوازی اپنے ٹوٹے پھوٹے خیالات کا بہ آوازِ بلند اظہار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اکثر اس قسم کے بیانات بے حد طویل، پیچیدہ اور غیر مرتب ہوتے ہیں۔ عموماً غنوی ڈراموں میں اس صورت نے بار پائی ہے۔ اس قسم کے ڈراموں میں یک سو کی غرض و غایت مختلف اور از روئے روایت۔ قدیم کے منافی ہے۔

دیکھیے:

convention *dramatic illusion* *soliloquy*

ســیاق

1. B. Vickers, Towards Greek Tragedy (1973).
2. P. Walcot, Greek Drama in its Theatrical and Social Context (1976).

ASSOCIANISM:

تلازمت

خیالات اور شے کے مابین تلازماتی تعلق۔
خیالات میں باہمی ربط و رشتہ۔
ہارٹلی (اٹھارہویں صدی) کا یہ نظریہ کہ ایک تلازمے کے ذریعے شعور کے مشتملات ایک دوسرے سے ربط قائم کرتے ہیں۔ اور ایک عنصر متواتر تجربے میں آتے ہوئے دوسرے عنصر کو فوراً حرکت میں لے آتا ہے۔ ہارٹلی کے اس نظریے نے ورڈز ورتھ اور کالرج پر گہرا اثر قائم کیا تھا۔
کالرج کہتا ہے:

> خیالات ایک دوسرے کو برانگیختہ کرنے کی طاقت رکھتے ہیں۔ ہر جزوی [illegible] اس کی [illegible] کو حرکت میں لا سکتی ہے جو کبھی رہی ہیں اس کا حصہ تھی۔

ولیم جیمس کے نزدیک ذہنی زندگی ہمیشہ ایک وحدت اور ایک مکمل تجربے کو محسوس ہوتی ہے۔ اس کے بہاؤ اور اور اس کے جزر و مد میں ایک تسلسل ہوتا ہے۔ اور آئی۔ اے۔ رچرڈز کے لفظوں میں:

> ذہن میں رونما ہونے والے واقعے کی ترتیب ایسی نہیں ہوتی جس طرح [illegible] پر رشتہ کوئی دیوار بندی جاتی ہے۔ بلکہ خیالات، کوائف اور محسوسات ذہن کے تعامل کی شکلیں ہیں۔

آسان لفظوں میں یہ کہ آدمی جب دو یا دو سے زیادہ مشاہدات، واقعات، یا حالتوں کا بیک وقت تجربہ کرتا اور ان میں ایک دوسرے سے مشابہ یا مختلف اثر دیکھتا ہے تو ایک کی موجودگی سے دوسری حالتوں یا تجربوں کے خیالات آپ ہی آپ ذہن میں ابھر آتے ہیں۔ ماضی اور حال آپس میں گڈمڈ ہو جاتے ہیں۔ ایک شے سے دوسری اور دوسری سے تیسری اس طور پر یکے بعد دیگرے اشیا یا خیالات کا ایک ایسا مسلسل قائم ہو جاتا ہے جو باہم دیگر موافق بھی ہوتا ہے اور غیر موافق بھی۔ شاعری میں بالعموم تلازمات سے مدد لی جاتی ہے۔

ارسطو کے نزدیک تلازمہ خیال کے تین اصول ہیں۔

اصول مشابہ،

اصول تضاد،

اصول اتصال باہمی؛

تلازمہ خیال کے ماننے والوں نے ان تینوں اصولوں کو اصول اتصال باہمی کی ہی مختلف شکلوں سے تعبیر کیا ہے۔ کیوں کہ ذہن میں صرف انہی خیالات میں باہمی رشتہ قائم ہوتا ہے جن کا تجربہ ہم ایک ساتھ کرتے ہیں۔

آزاد تلازمہ: free association کا تصور بھی ذہنی عمل کی وحدت پر اصرار کرتا ہے۔ فرائڈ نے تحلیل نفسی کے عمل میں اس تصور سے کام لیا تھا۔ ذہن کے لاشعوری حصے کی سرگرمیوں اور نفسیاتی گرہوں کو سمجھنے کے لیے ان خیالات کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔

سی۔ جی۔ یونگ کا نظریہ اس سے مختلف ہے۔ اس نے ایک سو محرک الفاظ کی ایک فہرست تیار کی تھی۔ وہ تحلیل کے دوران جوابی الفاظ کے ساتھ ساتھ زمانہ ردعمل کو بھی پیش نظر رکھتا ہے۔ اسے وہ لفظی تلازمہ کا نام دیتا ہے۔

دیکھیے:

free association *sream of consciousness*

ASSONANCE:

تجنیس مصوتی

متماثل مصوتی اصوات کی پہلو بہ پہلو تکرار۔

اسے لفظی موسیقی یا الفاظ کے ترنم سے ایک مخصوص تاثر پیدا کرنے کا ذریعہ بھی کہا گیا ہے۔

مصوتی سطح پر یکساں مگر مصمتی سطح پر مختلف اصوات کی مثال:

slip-ship

اس ذیل میں انتہائی تکرار صوت اور قافیہ بھی آتا ہے۔ جیسے:

sun-run

قدیم بیلاڈ نگاروں اور انیسویں صدی کے اواخر میں ٹینی سن اور بیسویں صدی کے اوائل میں ہوپکنس اور بعد ازاں الفریڈ اووین نے اس صنعت کا بڑی خوبی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

تجنیس مصوتی کے برعکس تجنیس مصمتی **consonance** میں مختلف مصوتوں کے ماقبل اور مابعد متماثل مصمتی اصوات کی تکرار کے ذریعے مخصوص غنائی تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔ جیسے: ***feast-fist***

تجنیس صوتی میں الفاظ کی بالترتیب ابتدائی اصوات کی تکرار کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ جب کہ تجنیس مصمتی میں مصمتوں کی تکرار لفظ کے کسی بھی جز میں واقع ہو سکتی ہے۔

دیکھیے:

alliteration cacophony consonance onomatopoeia

ASYNTACTIC:

نحو شکنی

قاعدہ نحوی کے خلاف، نادرست۔

یونانی میں اس کے معنی بے نظم و ترتیب کے ہیں۔
اس اصطلاح کا اطلاق اس نثری یا شعری شہ پارے پر ہوتا ہے جس میں مروجہ نحو کے مطابق عمل کرنے کے بجائے جملوں اور مصرعوں میں نحو شکنی ساختوں کو ترجیح دی گئی ہو۔
عام طور پر شعر میں اور بالخصوص ادبی نثر میں تخلیقی وفور کے تحت ——— ——— لفظوں کی مروجہ ترتیب میں غیر متوقع تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی ہیں۔ کہیں یہ عمل مناسب اور فطری محسوس ہوتا ہے اور کہیں معیوب۔ اساتذہ قدیم و موخر سے لے کر دورِ حاضر تک اس نوع کی بے شمار مثالوں سے ادب کا دامن بھرا پڑا ہے۔
اردو قواعد کی رو سے فاعل، فعل و مفعول سے پہلے اور فعل سب کے آخر میں واقع ہوتا ہے۔ گویا مضاف الیہ، مضاف سے مقدم و متصل ہوتا ہے۔
سودا کے درج ذیل شعر میں ساری نحوی ترتیب الٹ پلٹ گئی ہے مگر شعری اظہار کی سطح پر اسے عیب متصور نہیں کیا جاتا:

واسطے خلعت نوروز کے، ہر باغ کے بیچ
آب جو، قطع لگی کرنے روش پہ مخمل سودا

ATMOSPHERE:

فضا

کسی فن پارے سے برانگیختہ ہونے والا احساس یا کیفیت یا دوسرے لفظوں میں وہ ناقابلِ فہم خصوصیت جو ماورائے حس اور حسی ادراک پر اپنا اثر کرتی ہے، فضا کہلاتی ہے (D.L.T.)
کسی تخلیقی شہ پارے کی کلیت پر مبنی کیفیت جو یہ ظاہر کرتی ہے کہ اس تخلیق کی فضا خوف آگیں ہے، یا اسرار آگیں، رقت انگیز ہے یا رومانی، خوشگوار ہے یا سوگوار۔ قاری جوں ہی کسی تخلیق کی اقلیم میں قدم رکھتا ہے وہ مصنف کی خلق کردہ تخلیقی فضا سے آشنا ہو جاتا ہے۔
فضا فن پارے کی اس محیط کیفیت کا نام ہے، جسے زمان، مکان، حرکات، بیان اور عمل کا نتیجہ کہا جاتا ہے۔ فضا کچھ تو محاکات و منظر کشی کے طفیل، کچھ محسوس و مادی اشیا کی پیش کش سے تشکیل پاتی ہے اور کچھ فن پارے کی طبعی اور نفسیاتی تفصیلات اور قاری کو مہیا کردہ تاثر اور ساتھ ہی اس کے متوقع جذباتی ردِ عمل پر مشتمل ہوتی ہے۔ D.L.T.
صاحب کشاف تنقیدی اصطلاحات کے لفظوں میں فضا سے مراد ہے۔
وہ قوی اور مجموعی تاثراتی کیفیت جو کسی عبارت میں سرایت کیے ہوئے ہو، قصہ کی تکنیک و تشکیل میں پس منظر، کردار، عبارت کا مضمون، موضوع کا مزاج اور نوعیت۔ [illegible]

کا مجموعی تاثر ، مکالموں کا تنوع ، لب ولہجہ ، وزن اور آہنگ وغیرہ بہت سے عوامل مل جل کر حصہ لیتے ہیں ۔

ٹامس ہارڈی کے ناولوں میں جغرافیائی گردو پیش اور بالخصوص The Return of the Native میں ایگڈن ہیتھ کی تصویر کشی اس کی بہترین مثال ہے ۔

ہاتھورن کے ناول The Scarlet Letter کا پہلا باب شیکسپیئر کے المیے ہیملیٹ کے ابتدائی جز کے مکالمے ، بن جانسن کے طربیے The Alchemist کی اوّلین فصل ، اور عبداللہ حسین کے ناول باگھ کا آخری طویل باب ، ان تصانیف کے پس منظر میں محض ایک معمولی جز کا حکم رکھتا ہے لیکن ان میں سے ہر جز ساری تصنیف کی فضا یعنی اس کے آئندہ کے رُخ ، واقعات و اعمال ، اس کی متانت اور اس کی کشاکش و خوف آگیں ، پُر ملال یا طرب خیز کیفیت سے پوری طرح آگاہ کر دیتا ہے ۔

میکبیتھ کی ابتدائی فصل میں تینوں جادوگرنیوں کی موجودگی ایک پیشگوئی کے طور پر ڈرامے کی تیرہ و افسردہ فضا کا تعین کر دیتی ہے اور ناظر یا قاری یہ سمجھ لیتا ہے کہ اس کے بعد صورت حالات کا رُخ کیا ہوگا ۔ بدی کا وہ عمل جو ڈرامے میں بعد ازاں رونما ہوتا ہے ابتدائی فصل اس ضمن میں پیش آگہی کے طور پر کار انجام دیتی ہے ۔

کالرج نے اپنی نظم 1816 Christabel کے ابتدائی حصے میں جس طور پر منظر کشی کی ہے اسی کے باعث ایک مذہبی اور توہماتی دہشت کے مخلوط رنگ نے نمو پائی ہے ۔

ہمارے یہاں قصیدوں اور مرثیوں کے ابتدائی اجزا میں براعت استہلال کی صنعت کے استعمال کے پس پشت یہ جذبہ کام کرتا ہے کہ قاری آئندہ کے موضوعاتی رُخ اور مصنف کے اصل رویے کو قبل از وقت جان لے ۔ اس صورت میں مصنف ماحول سازی اور لفظی رعایتوں ، تلازموں اور اشاروں کے ذریعے پیش سایہ افگنی : foreshadowing سے کام لیتا ہے ۔ پیش سایہ افگنی کا تعلق بھی فضا سے ہے لیکن اصلاً یہ پلاٹ کا شعار ہے ۔

ATTICISM:

ایٹکیت

یونانی اور رومی خطیبوں سے ماخوذ ایک غیر آرائشی مجمّل اسلوب ، صنائع و بدائع کی بھرمار سے معرّا ۔ راستی و سادگی جس کا امتیازی وصف ہے ۔

یہ لفظ قدیم یونان کی ایک ریاست ایٹکا : Attica سے مشتق ہے ۔ یہ ریاست اپنی نمایاں تہذیبی خصوصیتوں کی وجہ سے کافی مشہور تھی ۔ یہاں کے ادیبوں کے اسلوب میں ایک پُروقار سادگی ، شستگی اور ایک مہذب بذلہ سنجی پائی جاتی تھی ۔ اسی امتیازی وصف کی بنا پر ایٹکی ملاحت : Attica salt کا فقرہ مشہور ہوا جس کے معنی خوش مزگی و لطیف ذکاوت کے ہیں ۔

پہلی صدی (ق ۔م) کے نصف میں ایشیائی اسلوب : Asianism کے خلاف ایک ردّعمل رونما ہوا تھا ۔ ادیبوں نے کلاسیکی عہد کے ایٹکی خطیبوں کے رواں اور سادہ اسلوب کو اپنے لیے نمونہ بنایا تھا ۔

دیکھیے :

Asianism

ATTITUDE:

رویّہ

خیال و احساس کا ایک منفرد میلان۔

ایک خاص صورت حالات میں پیش تر از عمل جنبش۔

زندگی اور اشیا کے تئیں شخصی میلان۔

رویّہ فرد کی شخصیت اور اس کے بیرونی شئے اور مجازی ہستی کو سمجھنے میں معاون ہوتا ہے کہ مختلف افکار و تصوّرات، اداروں اور انسانوں کے بارے میں اس کا کیا رجحان ہے۔

اگر کوئی شخص زندگی کے تصور کے متعلق بیروں بیں extrovert ہے تو اس کی دلچسپی اشیاء و اشخاص کی ٹھوس مادی دنیا میں ہوتی ہے اس کے نزدیک ہمیشہ حد موجود یا صیغہ حال سب سے اہم ہوتا ہے۔ اس کے لیے اپنی کامرانیوں اور شہرت کی قیمت ہے۔ جب کہ دروں بیں introvert کے لیے مستقبل کی بڑی اہمیت ہے اور اسے اپنے معیارات اور جذبات سب سے عزیز ہوتے ہیں۔ بیروں بیں کے لیے مرئی، ٹھوس اور بیّن حقیقت مرجّح ہے۔ جب کہ دروں بیں کی دلچسپی اپنی داخلی قوتوں اور قوانین فطرت میں ہوتی ہے۔ بیروں بیں عقل سلیم رکھنے والا عملی انسان ہوتا ہے اور دروں بیں تخیّل پرست اور وجدانی۔ بیروں بیں کا جھکاؤ عمل کی طرف ہوتا ہے اور وہ بڑی آسانی کے ساتھ کسی بھی مسئلے یا چیز کے بارے میں فیصلہ کر لیتا ہے جب کہ دروں بیں ہمیشہ تجزیے پر اپنی بنائے کار رکھتا اور بڑے تامّل کے بعد کسی نتیجے پر پہنچتا ہے۔

شخصیت کے یہی مخصوص عناصر انسان کے رویّے کا تعیّن کرتے اور اس کے مظہر ہوتے ہیں۔

کسی ادیب کا اپنے موضوع کے تئیں رویّہ، اس کے تخلیق و تصنیف کے مزاج کا تعیّن کرتا ہے۔ اس سے ہم اس ادیب اور اس کی تخلیق پر ایک مخصوص میلان کا حکم لگا سکتے ہیں کہ وہ قنوطی ہے یا رجائی، طنزیہ ہے یا مزاحیہ، مثالیت پسندانہ ہے یا حقیقت پسندانہ وغیرہ۔

بالخصوص کسی فن کار کے شخصی اور ذاتی نقطۂ نگاہ کو رویّے کا نام دیا جاتا ہے۔

رویّہ علم اور ذات کے تجربے سے نمو پاتا ہے اور اپنے خاصے میں سخت اور غیر متبدل نہیں بلکہ حرکت پذیر ہوتا ہے۔ عمر کے مختلف مدارج، موقعیت صورت حالات، دیگر انفرادیتوں سے اشتراک عمل، اور اقتصادی عوامل، رویّے کی تشکیل و باز تشکیل کے عمل پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔

ہر فن پارہ اپنی کمیت میں، فن کار کے ذہنی اور نفسیاتی رویّے کی عملی تشکیل ہوتا ہے۔ ادبی تخلیق اپنے قاری کو زندگی اور اس کی رحمتوں اور زحمتوں کا فن کارانہ ادراک ہی نہیں کراتی بلکہ اس میلان سے بھی آشنا کراتی ہے جسے فن کار کے رویّے سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اور جو آشکار کرتا ہے فن کار کی اس بصیرت، فکر، احساس اور شعور کو جسے اس نے اپنے عصر و تاریخ کے تجربے سے حاصل کیا ہے۔

دیکھیے:

ideology *personality*

سیاق

1. Abraham Sperling: Psychology (1960)
2. Ajzen; I and Fishbein. M: Understanding Attitudes and Predicting Social Behaviour (1980)
3. Warren N. and Jahoda M: Attitueds (1973)

AUDIENCE:

سامع/سامعین
قارئین، ناظرین۔

بالعموم کسی تقریر یا کلام سننے والے کو سامع کہا جاتا ہے۔
زمانۂ قدیم میں جو ڈرامے کھیلے جاتے تھے ان میں مناظر اور حرکات سے زیادہ مکالمات اور بیانات کا عنصر غالب تھا۔ اسی لیے ڈرامے کے ناظرین کو بھی سامع ہی سے موسوم کیا جاتا تھا۔
جن تماشا گاہوں میں یہ ڈرامے پیش کیے جاتے تھے۔ انھیں سماعت کدہ *auditorium* کہتے تھے۔
اب کسی بھی ادبی یا غیر ادبی جلسے یا ڈرامے کے ناظرین، حاضرین یا سامعین سے خطاب کیا جاتا ہے۔
ہر دور کے سامعین کا ذوق اس عہد کی فنی، ادبی، سماجی اور تہذیبی اقدار کا زائیدہ ہوتا ہے اس کے برعکس ایک ہی دور کے سامعین کے ذوق اور احساس جمال میں باہمی سطح پر کم یا زیادہ اختلاف بھی پایا جاتا ہے۔ بعض طبائع کو محض تفریح اور سنسنی خیزی مرغوب ہے۔ بعض کے لیے حسن و عشق کا موضوع پسندیدہ ہے۔ بعض کی جذباتی طمانیت ان قصوں سے ہوتی ہے جن کی فضا کی تشکیل میں افسردگی اور اضمحلال کا عنصر حاوی ہوتا ہے۔

الزبیتھ عہد میں ڈراما مقبول ہر خاص و عام تھا۔ ڈرامے کے ناظرین ہر طبقے کے افراد پر مشتمل تھے۔ ان میں فہم کی سطحیں بھی مختلف تھیں اور تہذیبی اور دانشورانہ سطح پر بھی درجات میں بڑا اختلاف تھا۔ ان لوگوں کی بھی کمی نہ تھی جن میں ذوق کا فقدان تھا تاہم شاعری، موسیقی، حتیٰ کہ صنائع و بدائع سے معمور تقاریر، مباحث اور مزاح و ذکاوت سے انھیں یک گونہ دلچسپی تھی۔ مس بریڈ بروک تو یہاں تک کہتی ہیں کہ عہد الزبیتھ کے بیشتر لوگ تربیت یافتہ سامع تھے۔ وہ اکثر عدلیوں میں تفنن طبع کی غرض سے جایا کرتے تھے۔ گھنٹوں مذہبی وعظ سنتے اور مختلف موضوعات پر آپس میں علمی بحث کیا کرتے تھے۔ سیکھنے کی تڑپ ان میں زبردست تھی۔ ان تماشہ بینوں کی بھی خاصی تعداد ہوتی تھی جو وقتاً فوقتاً چونکانے والے فقرے، مکالمے، اقوال کی شکل میں مسلمات اور لطائف وغیرہ اپنی نوٹ بکس میں لکھ لیتے تھے تاکہ موقع برمحل یا کسی دوشیزہ کا دل جیتنے کے لیے ان کا استعمال کرسکیں۔ علی العموم لوگ جذباتی" اور مرنجاں مرنج تھے۔ ان میں انتہا پسندی بھی تھی اور وہ دل گداختہ بھی رکھتے تھے نیز ان کی حس مزاح بھی تیز تھی۔ لیکن تضبیط: *decorum* کا وہ کلاسیکی تصور جو بعد ازاں نوکلاسیکیوں کے ذریعے ازسر نو قبولیت کا درجہ پا لیتا ہے، الزبیتھ ڈرامے کی طرح الزبیتھ عہد کے سامعین بھی اس سے بڑی حد تک بے خبر تھے۔

سیاق

1. T.M. Parrot, William Shakespeare, A Hand Book of
2. Miss Brad Brook, Growth and Structure of Robert Bridges: Elizabethan Comedy
3. Robert Bridges, On the Influence of the Audience: Works of William shakespeare
4. Trevelyan, English social History

AUGUSTAN AGE:

عہدِ آگسٹن

ادب کی تاریخ میں اسے عہدِ زرّیں سے تعبیر کیا جاتا ہے۔
روم کے بادشاہ آگسٹس سیزر 27 ق م تا 14 بعد مسیح سے منسلک۔
اس عہد میں ورجل، ہوریس، اووڈ اور ٹیبولس جیسے مایہ ناز مصنفین پیدا ہوئے اور انھوں نے ایسا ادب تخلیق کیا جو کلاسیکی کہلاتا ہے۔

انگریزی ادب کی تاریخ میں اٹھارہویں صدی کے آغاز سے نصف اول تقریباً 1700 سے 1745 تک کے زمانے کو آگسٹن عہد سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اسی عہد کو نوکلاسیکی عہد کا بھی نام دیا گیا ہے۔ تاریخی اعتبار سے یہ ملکہ اینے کا زمانہ ہے۔

ادب میں ڈرائڈن، پوپ، ایڈیسن، اسٹیل، سوئفٹ اور جانسن جیسے مصنفین اسی عہد کے یادگار نام ہیں۔ بعض نقاد ابتدا میں ڈرائڈن اور آخر میں جانسن کو بہ مشکل ہی شامل کرتے ہیں۔

ان ادیبوں نے آگسٹن عہد کے شہرہ آفاق مصنفین کے موضوعات طرز ہائے فکر، منطقی اوضاع، مدنیت، شائستگی و خوش سلیقگی نیز تنضبط کو اپنے لیے بہترین مثال بنایا اور ایسا ادب تخلیق کیا جس سے آگسٹن عہد کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ اسی مماثلت کے باعث انگریزی ادب کی تاریخ میں ملکہ اینے کے عہد کو عہدِ آگسٹن سے موسوم کیا جاتا ہے۔ بعض نقادوں کے نزدیک پوپ انگریزی ادب کا ہوریس ہے۔

بعض مماثلتوں کی بنا پر کچھ نقاد فرانس میں لوئی چودہ کے عہد کو عہدِ آگسٹن سے تعبیر کرتے ہیں۔

AUTHOR, DEATH OF

مصنف کی موت

مصنف کی موت کا تصور رولاں بارتھ سے ماخوذ ہے
رولاں بارتھ کا شمار پس ساختیاتی مفکرین میں کیا جاتا ہے۔ اس کا ایک انتہائی ریڈیکل نوعیت کا مضمون The Death of the Author عنوان کے تحت Mantica I بابت 1968 میں شائع ہوا تھا۔ رولاں بارتھ کے نزدیک مصنف متن و معنی کا واحد اجارہ دار نہیں ہے۔ جیسا کہ یہ مفروضہ عام تھا کہ کسی متن کا معتبر ترین اور صحیح ترین شارح بلکہ قطعی اور اصلی شارح مصنف ہی ہوتا ہے یعنی وہ ہستی جو اس کی اولین خالق یا پیش کار کہلاتی ہے۔ بارتھ نے اس محاورے کو الٹ دیا اور متن و معنی کے تمام اعزازات کا حق دار قاری کو ٹھہرایا وہ اس موجودہ ادبی صورت حال پر سخت قسم کی تنقید کرتا ہے جس میں بیش تر اصرار مصنف، مصنف بہ حیثیت شخص اس کے سوانح، اس کے مذاق، اس کے جذبوں اور اس کے پیش و پس پر ہوتا ہے وہ یہاں تک کہتا ہے کہ عصری تہذیب میں مصنف کو آمرانہ مرکزیت حاصل ہے۔

رولاں بارتھ کے نظام خیال میں متن کوئی بے میل پارہ تحریر نہیں ہے وہ بیک وقت کئی متون کے باہمی عمل و تفاعل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے بارتھ بین المتونی intertexts کے تصور کے ذریعے مصنف کی مرکزیت، [illegible] اور موجودگی تحریر کے رائج تصور پر حرفِ تنسیخ کھینچ دیتا ہے۔

برخلاف اس کے معنی کا سب سے طاقتور اور اہم ترین منبع قاری ہے جو
اپنے متن کاری کے عمل میں خود رو ہی نہیں خود رااور آزادگی ہوتا ہے۔

مصنف بارتھ کے نزدیک محض ایک مفروضہ ہے جسے نقاد اپنی سہولت
کی خاطر موجود بنا دیتا ہے جب کہ:

متن کے سارے اژدہام اور اس کی کثرت بیانی اور تعبیراتی تونگری کے امکان
کو بروئے کار لانے والا قاری ہی ہوتا ہے۔

مصنف پر قاری کی بالادستی کے تصور کی روشنی میں بارتھ درج ذیل اقوال
فکر انگیز بلکہ سنسنی خیز ہیں۔

1۔ متن اپنے والد (مصنف) کے دستخط کے بغیر پڑھا جاتا ہے۔

2۔ قاری کی پیدائش مصنف کی موت کی قیمت پر ہونی چاہیے۔

دراصل متن اپنے کردار میں کثیر المتن اور لامحدود معنی خیزی کے جوہر سے متصف ہوتا ہے۔ اس لیے محض مصنف کو معنی کا محکم قرار دینے کے معنی قاری کی دانش و بینش کی آزادی پر قدغن لگانے نیز متن کو محدود کر دینے کے ہیں متن کے اژدہام معنی کی اصل کلید قاری کے تصرف میں ہوتی ہے جو قطعاً مصنف کے قصد و منشا کے ساتھ مشروط نہیں ہے بارتھ مصنف کو انتہائی غیر معتبر قرار دیتا ہے۔ انہدام مصنف کے ساتھ ہی وہ معنی کاری کا سارا بوجھ قاری کی گردن پر ڈال دیتا ہے۔ قاری متن شکنی بھی کرتا ہے، متن کاری بھی اور نئے نئے متون کی بحالی بھی۔

بارتھ یہ کہہ کر مصنف کی مقتدر اعلیٰ حیثیت پر سوالیہ نشان لگا دیتا ہے کہ وہ اکثر یہ نہیں جانتے کہ وہ کیا کر رہے ہیں۔ شعور کی سطح پر اپنے عمل تخلیق سے مصنف کی بے دخلی کے اس تصور کی جڑیں ماضی بعید میں ھومر کے عہد تک چلی گئی ہیں۔ مشرق میں بھی ملہم بالغیب کا تصور شاعر کے ساتھ مخصوص ہے اور یہ روایت بھی قدیم سے چلی آ رہی ہے۔ اسے بھی القا و فیضِ ربّی divine afflatus داخلی تحریک، تخلیقی لاشعور یا اتفاق وقوعِ تخلیق: aleatory writing کا نام دیا گیا ہے کبھی خود بارتھ کے فرانسیسی پیش رو علامت پسندوں یا ماورائے

حقیقت پسندوں کے اس خود کار: automatic تصور تخلیق سے موسوم کیا گیا ہے جس کے تحت شعور پر گرفت ڈھیلی ہونے پر ہی تخلیقی وجدان سرگرم عمل ہوتا ہے ممکن ہے بارتھ کا موقف اسی پس منظر سے ماخوذ ہو۔ یوں بھی مصنف کی متن کاری محض اس کے واحد ذہنی عمل کا بالراست نتیجہ نہیں ہوتی اور نہ ہی پوری طرح یہ عمل معصوم نوعیت کا ہوتا ہے۔ متن کی تخلیق و ترکیب میں بیک وقت کئی داخلی اور خارجی محسوس و نا محسوس عوامل برسر کار ہوتے ہیں۔ جن میں تہذیبی لسانی اور بدیعیاتی اجزا بھی اہم کردار ادا کرتے ہیں یہ کہنا مشکل ہے کہ منشائے مصنف بالحقیقت کتنی شکست و ریخت کے بعد متن کے تصرف میں آتی ہے۔ اور اگر وہ بعینہٖ وہ نہیں ہے جو مصنف کا عین عند المطلب تھا تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ مصنف کے پایان کار ماحصل result کو کس کا اجارہ قرار دیا جائے گا جب کہ خود مصنف اپنے معنی کے سرچشموں کے علم و احساس سے تقریباً بے خبر ہے۔ بے خبری کی کیفیت کو باخبری میں تبدیل کرنے والا صرف اور صرف قاری ہی ہوتا ہے۔ مصنف کے ماحصل: result اور قصد و منشا: intention کے مابین جو تناقض پایا جاتا ہے قرأت کا تفاعل اس عدم تناسب کو نمایاں کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ بارتھ اس تناقض کو بنیاد بنا کر مصنف کو اپنے ہی ساختیائے ہوئے متن سے بے دخل کر دیتا ہے۔

AUTOBIOGRAPHY:

خود گزشت:

آپ بیتی، خود نوشت سوانح۔

یہ اصطلاح دو یونانی لفظوں سے مل کر بنی ہے۔ auto بہ معنی خود، اور biographia بہ معنی سوانح۔ یعنی خود نوشت سوانح حیات۔

1809 میں ساوُدی نے ایک اصطلاح کے طور پر اس لفظ کا استعمال کیا تھا۔

> ہر وہ نثر یا منظوم تحریر خود گزشت کہلاتی ہے۔ جس میں مصنف اپنی ذاتی زندگی کے اہم و دلچسپ واقعات بیان کرتا اور اپنے افکار و خیالات نیز شخصیت کے ارتقا پر بھی روشنی ڈالتا اور ماضی جو کہ اب اس کے حدِ اختیار سے باہر ہو چکا ہے کو حال کی میزانِ قدر پر رکھتا ہے۔ ضروری ہے کہ بیان کردہ واقعات یا تو خود اس پر گزرے ہوں یا ان واقعات کا اس سے براہ راست تعلق رہا ہو۔ ان واقعات میں کوئی گہری اور قوی معنویت بھی پنہاں ہونی چاہیے۔ تب ہی ان میں وسیع دلچسپی بھی پیدا ہو سکتی ہے۔

ساوُدی سے قبل ڈاکٹر جانسن نے خود گزشت کو سرگزشت biography کے ذیل میں شمار کیا ہے۔ ان زمانوں میں زندگی کے حقائق کے بیان اور مصنف کے نقطۂ نظر کی اہمیت زیادہ تھی۔ نقطۂ نظر ہی سرگزشت اور خود گزشت کے مابین مقصد اور وسیلے کے اختلاف کا مظہر تھا۔

نامچے (ڈائری)، روزنامچے، یادداشتیں: memoirs تذاکیر، reminiscences خطوط اور سفرنامے وغیرہ وہ ذاتی تاریخچے ہیں۔ جن کا شمار بھی خود گزشت کے ذیل میں کیا جا سکتا ہے۔ لیکن انھیں مکمل خود نوشت سوانح کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ کیوں کہ متذکرہ بالا شقیں نہ تو بہت بڑے عرصۂ حیات پر محیط ہوتی ہیں نہ ان میں تجربات کا تنوع اور تسلسل برقرار رہتا ہے انھیں محض چند معمولی اور محدود مقاصد کی تکمیل کے لیے قلم بند کیا جاتا ہے۔

رائے پاسکال خود نوشت سوانح اور یادداشتوں اور تذاکیر کے درمیان یہ فرق بتاتا ہے کہ

> خود گزشت میں مصنف کی توجہ کا مرکز اس کی اپنی ذات ہوتی ہے۔ جب کہ یادداشتوں اور تذاکیر میں وہ دوسروں پر بھی اپنی توجہ کو مرکوز کرتا ہے۔

خود گزشت کا کوئی ایسا مخصوص فن یا ہیئت نہیں ہے جس پر زیادہ سے زیادہ ناقدین متفق ہوں۔ ایک ذہین خود گزشت نگار اپنی آپ بیتی کو دلچسپ اور قابلِ قبول بنانے کے لیے کوئی ایک گرا پڑا سیدھے اور سپاٹ طریقِ تحدید سے کام نہیں لیتا بلکہ وہ مختلف تکنیکوں کو بروئے کار لاتا اور ان کی مدد سے اپنے سوانح کو زیادہ معنی خیز، معتبر اور متنوع بناتا ہے۔ نیومین کی Apologia میں یادداشتوں کا جزو حاوی ہے۔ لیکن مصنف نے انھیں اس طرح اپنے فن میں سمویا ہے کہ وہ خود گزشت کے اعلیٰ اور وسیع مقاصد کے تکملے کی موجب بن گئی ہیں۔

> جب مصنف خود گزشت کے بجائے کسی دوسری صنفِ ادب کو اپنی ذات و حیات کا اولین ذریعہ بناتا ہے تو اسی کے ساتھ اس کے مقاصد، ترجیحات اور اسالیب بھی بدل جاتے ہیں۔

وہ مصنف جس کا اپنا ایک لائحہ عمل ہے، زندگی کے بارے میں جس کا ایک وسیع نظریہ ہے۔ جس نے اپنی ذات کو کائنات کے پس منظر میں دیکھا ہے۔ اس کی سوانح محض اس کے کردار، احوال اور واقعات ہی کے بیان پر منتہی نہ ہوگی بلکہ اس سے اوپر اٹھ کر وہ ان محرکات و عوامل کا بھی تجزیہ کرے گا جو اس کے لیے معاون یا موانع ثابت ہوئے ہیں۔ وہ ان معاصرین کے بہ وجود غلط تصورات، عقائد اور موقع پرستیوں کو بھی طشت از بام کرے گا جو اعلیٰ نصب العین کے حصول کی راہ

میں سدِ سکندری بن گئی تھیں۔

> خود گزشت نگار جب دوسروں کی غلط کاری، بد اطواری، بد معاملگی اور کوتاہ نظری کو بہ آسانی تختۂ قرطاس پر رقم کرتا ہے تو اس پر یہ ذمہ داری بھی عائد ہوتی ہے کہ اپنے بطون کے اندر بھی جھانک کر دیکھے کہ کہیں وہ بھی خود غرضی، تنگ نظری اور توہم پرست تو نہیں ہے۔ کہیں اس کا عمل یا اس کا تجزیہ کوتاہ تو نہیں ہے۔ خود اس سے بھی دوسرے انسانوں اور حالات کو سمجھنے میں کچھ مزید مدد مل سکتی ہے۔ ممکن ہے وہ غلطیاں، کوتاہیاں اور بداعمالیاں جو اس سے سرزد ہوئی ہیں ان کے اعتراف و اظہار اس کی شخصیت کو دوسروں کی نظر میں زیادہ معتبر اور قد آور بنا دے۔ ایسی اعتراف کسی کے لیے اس لحاظ سے مفید ہو سکتا ہے، جو کبھی استادی سے کم نہیں ہوتا۔

جان ڈیوٹون نے اپنی آپ بیتی کے ضمن میں کہا ہے:

> میں نے اپنے بطون کو کھول کر آپ کے سامنے رکھ دیا ہے۔ ممکن ہے کہ میں آپ کو اس میں برہنہ نظر آؤں۔ لیکن میری برہنگی میری زندہ شہادت ہے۔ تم میری لغزشوں سے عبرت حاصل کرو اور اپنی اصلاح کرو۔

اس ضمن میں سوانح نگار اور بالخصوص خود نوشت سوانح عمری لکھنے والے مصنف میں خود تنقیدی کی وہ معروضی صلاحیت ایک لازمے کے طور پر ضرورت ہے دردی کے ساتھ اپنی ذات، تجربات اور خیالات کو نقطۂ نظر سے بھی احتساب کر سکے۔ اور دیگر متعلقات و حقائق کا بے کم و کاست تجزیہ بھی [illegible] حد قائم کی جائے تو انسان کو نہ صرف یہ کہ دوسروں بلکہ اپنے آپ کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔

اعترافی ادب confessional literature کا شمار بھی خود گزشت میں ہوتا ہے۔ جس میں مصنف اپنی شخصی اور ذاتی زندگی کے تجربات، احساسات عقاید اور مخصوص ذہنی رویوں اور وارداتوں کو من و عن پیش کر دیتا ہے۔ وہ ان وقوعوں اور رازہائے سربستہ کو معرضِ اظہار میں لاتا ہے جنہیں ضبطِ تحریر میں لانے سے عموماً پرہیز کیا جاتا ہے۔ ضروری نہیں کہ اس ذیل میں مصنف اپنے گناہوں، غلط کاریوں یا لغزشوں ہی کو پیش کرے۔ بالعموم اس کے مطمحِ نظر

انتہائی شدید نوعیت کے ذاتی اور روحانی تجربات ہوتے ہیں۔ اس لیے اکثر اس نوع کی بہترین اور منتخب خود گزشتوں میں مصنفین نے خود اپنے نفس اور انا کی تحلیل بھی کی ہے۔ ان ناولوں کی دلچسپی روح کی گہرائی اور بلندی کا سراغ لگانے میں بیش از بیش تھی۔ اس خصوص میں مقدم مثال سینٹ آگسٹن کے اعترافات ہے۔ روسو کی Les Confession (1781) ڈی کوینسی کی ایک انگریز افیونی کے اعترافات (1822) شاتو بریان کی Memoirs d'outre- tombe (1888) جیورج مورے کی ایک نوجوان کے اعترافات بھی اسی ذیل کی تصنیفات ہیں۔ ان خود گزشتوں میں زندگی کے چھوٹے بڑے واقعات اور تجربے میں آنے والے دیگر انسانوں اور ان کے کرداروں کا ذکر بھی ملتا ہے مگر قلم کار کی توجہ کا عین مرکز اس کی ذات ہی ہوتی ہے۔ یہ خود گزشتیں آپ اپنے میں سوانحی ناول کا سا تاثر رکھتی ہیں۔ مصنف اپنے اندر ڈوب کر زندگی کا سراغ پاتا اور بدی، گناہ اور لغزش کو حقائقِ حیات کا ایک اہم عضوی جزو خیال کرتا ہے۔

> ایک قاری کے لیے کسی مجسم نیکوکار کی حیاتِ بابرکات شاید اس قدر توجہ کی مستحق نہ ہوگی جس قدر عام ڈھرے سے ہٹی ہوئی زندگی اور اس کے سیاہ و سفید تلخ و شیریں، اور نشیب و فراز سے معمور روز و شب کے حوالے جو اس کے لیے یقیناً علم کے ایک نئے باب کا حکم رکھتے ہیں۔

واقعات کی ترتیب اور ان کا انتخاب نیز ادائیگی کا طرز بھی مصنف سے وہ گہری توجہ کا مطالبہ کرتا ہے۔ ایک بہترین سوانح زبان و بیان کی بہترین ہم آہنگی کا نمونہ ہوتی ہے۔ اگر مصنف بے لاگ ہے مگر اپنے تاثرات کے اظہار پر اسے قدرت نہیں ہے اور نہ اس میں واقعات کو توازن و تناسب کے ساتھ ادا کرنے کا ملکہ ہے تو وہ سوانح کے فن سے کسی طرح عہدہ برآ نہیں ہو سکتا۔

دیکھیے:

biography diary subjectivity and objectivity.

AUTOMATIC WRITING:

خود کار تحریر

ادب میں اس تخلیق سے مراد لی جاتی ہے جو خود بہ خود معرضِ وجود میں آئی ہو یا ایسا فن پارہ جس کی تشکیل و ترکیب میں شعور اور ارادے کا دخل نہ ہو۔

عالمِ سکر میں ظہور میں آنے والی تخلیق۔ اس حالت میں شعور معطل ہو جاتا ہے اور لاشعور سرگرم۔

ماضی بعید میں کالرج کی "قبلہ خان" اور جدید ادوار میں دادائی : da daist اور ماورائے حقیقت پسند : surrealist فن کاروں کی معتدبہ تخلیقات اسی نوع کی ہیں۔

— خود کار ادب نفسِ انسانی کی باریکیوں اور پیچیدگیوں کو سمجھنے کے ضمن میں ایک اہم کار انجام دیتا ہے۔

خود کار تخلیق، چوں کہ از خود نمو پاتی ہے اس لیے وہ خارجی انسانی دباؤ اور کسی علمی بشری نصب العین سے عاری ہوتی ہے۔

تخلیق آخری شمار میں 'ہو جاتی' ہے جسے 'واقع' ہونا بھی کہہ سکتے ہیں وہ نظم جو بنائی جاتی ہے اور بننے کے مراحل سے گزر کر اپنے اختتام کو پہنچتی ہے، شعوری کوشش کا نتیجہ ہوتی ہے۔

دیکھیے:

autotelic *free association* *stream of consciousness*

AUTOTELIC:

خود یافتہ

وہ تخلیق جو از خود تکمیل کو پہنچے۔
جدید تنقید کے امریکی دبستان، نیو کریٹسزم، کی وضع کردہ ایک اصطلاح۔ مراد یہ کہ نظم یا شاعری آپ اپنا مقصد ہے۔ پند سے بری۔ درس سے خارج۔

شعر کا اصل کردار اس کے ہونے یا اس کی خود نمائی میں مضمر ہے۔ اس واسطے سے نظم، ان خارجی اغراض سے عاری ہوتی ہے جنھیں کبھی اخلاقی کا نام دیا جاتا ہے اور کبھی تبلیغی کا۔

نظم کی خود یافتگی کے تصور کا سب سے پہلا نقش بودلیر اور دیگر علامت پسندوں نے قایم کیا تھا۔ بعد ازاں جمالیتیین اور فن برائے تحفظِ فن کے علم برداروں نے اس تصور کو اپنا لائحۂ عمل بنا لیا۔

جدید ادوار میں ایسے کئی فنی اور ادبی رجحانات ہیں جو اس تصور کا اقرار کرتے ہیں یا مارکسی ترقی پسندوں کی طرح انکار۔

دیکھیے:

automatic writing *new criticism*

AVANTE-GARDE:

ہراول دستہ
پیش دستہ، دستۂ سرخیل۔

یہ ایک فرانسیسی عسکری اصطلاح ہے۔ یعنی فوج کا وہ دستہ جو پیش پیش ہوتا ہے اور جسے مقدمۃ الجیش یا قراول دستہ کہتے ہیں۔

ادب و فن میں وہ سرآہنگ نسل جس نے قبل از وقت انقلابی جہد سے کام لیا، نئے کی جستجو کی، تخلیق و دریافت پر کمر باندھی۔

وہ حلقہ جس نے ادبی تجربات و اسالیب میں باغیانہ رویہ اختیار کیا۔ اور مابعد نسلوں کا پیش رو کہلایا۔

ادبی و بصری فن اور موسیقی میں اس دستے سے مراد لی جاتی ہے جو اپنی خلاقی، طباعی اور روایت شکنی کے لحاظ سے پیش پیش ہے اور جو اپنے وقت سے بہت آگے ہے۔

1845 میں گیبریل ڈساتر لیبوردواں نے ایک جگہ فن کو سماجی اظہار بتاتے ہوئے فن کاروں کے ضمن میں آواں گارد کا لفظ استعمال کیا تھا کہ: فن اپنی نہایت میں اعلیٰ سماجی رجحانات ہی سے روشناس نہیں کراتا بلکہ مستقبل کی نشان دہی اور بشارت بھی اس کے نصاب میں شامل ہے۔

1878 میں باکونن نے L'Avante-garde نام سے ایک سیاسی

رسالہ جاری کیا تھا۔

بودلیر نے اپنی نوٹ بک میں اس اصطلاح کو تحقیر کے ساتھ ان ادیبوں کے لئے استعمال کیا جو انقلابی تبدیلیوں کے حامی تھے اور جن کا تعلق بائیں بازو کی سرگرم سیاست سے تھا۔ انیسویں صدی کے ربع آخر میں آواں گارد کا استعمال سیاست کے پہلو بہ پہلو تہذیب کے سیاق میں بھی کیا جانے لگا اور بالآخر یہ اصطلاح صرف اور صرف تہذیبی و فنی معنی سے منسوب ہو کر رہ گئی۔ D.L.T.

انیسویں صدی کی اواخر اور بیسویں صدی کی ابتدائی دو دہائیاں مغربی ادب کی تاریخ میں بڑی ہنگامہ خیز تسلیم کی جاتی ہیں۔ مصوری اور شاعری کے افق پر یکے بعد دیگرے کئی رجحانات نمودار ہوئے، آن کی آن میں سارے برِ اعظم یورپ میں پھیلے اور دیکھتے ہی دیکھتے یا تو فنا ہوگئے یا کسی دوسرے رجحان یا تحریک نے ان کو نگل لیا۔ علامت پسندی symbolism حقیقت پسندی realism: فطرت پسندی naturalism: تاثریت: impressionism پیکریت: imagism دادائیت: dadaism ماورائے حقیقت پسندی surrealism: اور لغویت وغیرہ رجحانات میں کم از کم ایک عمل مشترک ہے اور وہ ہے روایت شکنی کا عمل۔

> ہر رجحان ایک نئے تجربے کی اساس رکھتا ہے۔ فکر و شعور، احساس اور بصیرت کا ایک انفرادی نقش قائم کرتا ہے۔ ایک نئی روایت کا ڈول ڈالتا ہے اور پھر کسی دوسری انفرادیت میں خود کو ضم کر دیتا ہے۔ پیش رو دستہ انھیں رجحانات سے عبارت ہے۔ جو خود ایک بنیاد ہے اور آئندہ کے ناموں کے لیے تخلیقی سرچشمہ

اب مغربی ادب میں آواں گارد کی اصطلاح کا اطلاق صرف انھیں ادیبوں پر کیا جاتا ہے۔ جنھوں نے سیاست سے علاحدگی اختیار کرکے بڑی بے دردی سے متداول و مقتدر established: لسانی و فکری مروجات کی بیخ کنی کی نیز جنھوں نے انفرادی بصیرتوں اور ذات کے تجربوں پر اپنے فن کی بنا رکھی۔ ان معنوں میں مغرب میں ورلین، رمبو، اور میلارمے جیسے علامت پسند شعرا، ایلین راب گریے، پروست، ولیم فاکنر، البرٹ کامو،

میشل بوتو، نیتھالی سراوٹ اور مورس بلان شوٹ، جیسے ناول نگار آواں گارد کہلاتے ہیں۔

دیکھیے :

dadaism *surrealism* *symbol* / *symbolism*

B

BALLAD:

بیلڈ

اطالوی لفظ **ballare** سے مشتق، جس کے معنی رقص کرنے کے ہیں۔
ایک قدیم بیانیہ مترنم صنفِ سخن، جو چند مختصر بندوں پر مشتمل ہوتی ہے اور جسے گایا جاتا ہے۔
روایتی، لوک یا مقبول عام بیلڈوں میں کوئی مشہور و متداول کہانی بیان کی جاتی ہے اور جسے رقص و موسیقی کے ساتھ ادا کیا جاتا ہے۔

بیلڈ، عام طور پر کسی گمنام شاعر کی تخلیق ہوتا ہے۔ یہ نسل چوں کہ کئی زمانوں پر محیط ہوتا ہے اور متوارث چلا آتا ہے اس لئے بیلڈوں میں موضوع، ہیئت اور زبان کے لحاظ سے دانستہ و نادانستہ، متنوع تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی ہیں۔ اس طرح بیلڈ کسی ایک شاعر کی تخلیق ہونے کے بجائے نسل انسانی کا مشترک سرمایہ ہیں۔ ہومر نے بھی اپنے رزمیوں میں ان بیلڈوں سے بہت سا مواد اخذ کیا ہے۔

روایتی بیلڈ: ***traditional ballad*** بالعموم ڈرامائی، غنائی اور غیر شخصی ہوتے ہیں۔ طویل بھی مختصر بھی۔ زبان میں سادہ و بے ساختہ، فضا میں جوشش آفریں، ان کی ابتدا ناگہانی منتہا سے ہوتی ہے۔
طرب انگیز بیلڈوں کے علاوہ ان بیلڈوں کا عدد کہیں زیادہ ہے۔

جن کا موضوع حزن و ملال ہے اور جو اسی خصوصیت کے باعث اپنی علاحدہ شناخت بھی رکھتے ہیں۔ باوجود اس کے یہ بیلڈ ذاتی رویوں اور احساسات سے بری ہوتے ہیں۔

ان کے موضوعات کا منبع زندگی اور اس کی معاشرت ہے۔ حیات، موت، جنس، تشدد، خون خرابہ، عشق، ہجر، وصل، جنگ، مہم جوئی اور فوق الفطرت جیسے موضوعات پر مبنی عوامی قصے اور حکایتیں، مقامی اور قومی تاریخ وغیرہ جیسے ان کے بنیادی تصورات کے مصادر ہیں۔ جو کسی واحد مخصوص واقعے پر مبنی ہوتے ہیں۔ نثر کو محض قصہ بیان کرتا ہے۔ قصے کے تعلق سے اپنے محسوسات بیان کرنا اس کی حد میں شامل نہیں ہے۔

> ان کی ایک خصوصیت، بند بہ بند بیانیے قائم ہوتی ہے۔ جزئیاتی تفصیل نگاری اور گرد و نواح کی حسن حسین منظر کشی سے پرہیز کیا جاتا ہے۔ نغموں میں جامعیت اور گٹھاؤ ہونے کے باعث ان کی تاثیر دو چند ہو جاتی ہے اور یہ بہت جلد حافظے میں محفوظ ہو جاتے ہیں۔ جن بیلڈوں کی تشکیل میں بودا پن ہوتا ہے انھیں بہت جلد بھلا دیا جاتا ہے۔

بیلڈ کے بند آٹھ بحر میں ہوتے ہیں۔ ہر بند چار مساوی مصارع پر مشتمل ہوتا ہے۔ دوسرے اور چوتھے مصرعوں میں abcb اور کبھی abab سلسلے کے مطابق قافیہ عمل میں لایا جاتا ہے۔ قوماً پہلے اور تیسرے مصرعے میں چار موکّد صوتیات ہوتے ہیں۔ کہانی کے ارتقا کے مساوی، بند بہ بند کسی مصرعے یا کسی بند کو دُہرایا جاتا ہے۔

بیلڈ کی ایک دوسری قسم آرٹ بیلڈ: *art ballad* یا ادبی بیلڈ *literary ballad*: ہے۔ ان بیلڈوں کا شمار تحریری ادب میں ہوتا ہے۔ جو معلوم الاسم مصنفین کے تخلیق کردہ ہوتے ہیں۔ ان میں مقبول عام زبانی بیلڈوں کی سی بدویانہ سادہ لوحی اور جذباتیت، تہذیبی پیرایہ اختیار کر لیتی ہے۔ البتہ شاعر زیادہ سے زیادہ روایتی بیلڈوں کی ہیئت، روح اور حکائی اسلوب کو کسب کرنے کی سعی کرتا ہے۔ کالرج، کیٹس، ورڈز ورتھ اور اسکاٹ جیسے رومانویوں کے بیلڈ اپنی حریت، حیرت خیزی اور اسطوری توانائی

کی وجہ سے ایک مختلف تاثر کو تو رکھتے ہیں۔

رابرٹ سروس، ورنون واٹکن، اور چارلس کوسلی وغیرہ کی نظموں نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ بیلڈ کی صنف کس درجہ حیات خیز، بجلی اور متعلق ہے۔

دیکھیے:

folk song *narrative verse* *oral tradition*

سیاق

1. Cecil Sharp, Folk Songs of England (5 Vols, 1908-12).
2. A Quiller-Couch, The Oxford Book of Ballads (1910).
3. Allan Bold, The Ballad (1979).

BARBARISM:

غرابت

غریب و اجنبی الفاظ کا استعمال۔

یونانی لفظ *barbaros* سے مشتق، بہ معنی وحشی اور غریب (اجنبی)

غیر زبان یا غیر مہذب الفاظ و محاورات کا استعمال۔

مسلّمہ استعمالاتِ زبان کے برخلاف غیر معیاری انحراف، دانستہ و نادانستہ کسی ادبی یا غیر ادبی تحریر میں غلط، نامناسب و ناشائستہ زبان کا استعمال۔

اپنی زبان کے تشکیل میں کسی دوسری زبان کے لاحقے، سابقے یا اجزا کا استعمال۔

اردو میں اس قسم کی مثال کے لیے سوقیت (مادّہ سوق : بہ معنی بازار) یعنی بازاری کی اصطلاح بھی مستعمل ہے۔

> یونانیوں کے نزدیک یونانی زبان ایک مکمل اور جامع زبان تھی۔ ان کا خیال تھا کہ یونانی زبان، علم کے ہر موضوع کو ادا کرنے کی زبردست صلاحیت رکھتی ہے اپنی زبان کے بالمقابل دیگر غیر ملکی زبانیں ان کے نزدیک غیر مہذب اور وحشی زبانیں تھیں۔ اسی بنا پر غیر زبان کے الفاظ (یہ الفاظ دیگر غریب الفاظ) کے استعمال کو وہ معیوب خیال کرتے تھے۔

صرف زبان اور اس کے استعمالات ہی کے بارے میں یونانی سخت گیر قوا نین کے پابند نہ تھے بلکہ اپنی تہذیب، نظامِ اساطیر و اقدار، پسند و ناپسند کے معیار اور علم و دانش پر بھی انھیں جا و بے جا تفاخر تھا۔ ان کے نزدیک دیگر اقوام وحشی اور ادنیٰ ہیں۔ حتیٰ کہ ارسطو نے سکندرِ اعظم کو جو ہدایت کی تھی اس میں بھی تفریق و تعصب کا یہی پہلو کار فرما ہے۔

> اے سکندر، تو اپنے اہلِ قوم یعنی یونانیوں کو عزیز رکھ۔ ان سے برادرانہ سلوک کر، اور وہ جو کہ غیر یونانی ہیں ان سے ایسا برتاؤ کر جیسا کہ وحشیوں اور درندوں کے ساتھ روا ہے۔

ارسطو نے بوطیقا باب :21 بابت لفظیات : diction میں مروج (عام) اور دخیل الفاظ پر بھی بحث کی ہے۔ وہ لکھتا ہے :

> مروج یا معروف سے میری مراد وہ لفظ ہے جو کسی قوم یا جمہور میں عام طور پر مستعمل ہو۔ دخیل وہ لفظ ہے جو کسی اور ملک میں مستعمل ہو۔ لہٰذا یہ بات ظاہر ہے کہ کوئی لفظ بہ یک وقت مروج اور دخیل ہو سکتا ہے، لیکن ایک ہی قوم کے لئے نہیں۔ مثال کے طور پر اہلِ قبرص کے لیے سگونان، یعنی نیزہ مروج لفظ ہے اور ہمارے لئے دخیل۔

(ترجمہ : شمس الرحمٰن فاروقی)

یونانی ہی نہیں اہلِ عرب بھی اپنی زبان کو ہر اعتبار سے مکمل اور جامع سمجھتے تھے۔ انھیں بھی وہ کلمے اور وہ فقرے سخت ناپسند تھے جن میں کسی دوسری زبان کا پیوند لگا ہوتا تھا۔ ان کے یہاں فصاحت سے مراد خالص کے بھی تھے اور خالص کی اس صفت پر انھیں بڑا فخر تھا۔ صدرِ اسلام کے بعد جب دوسری کئی مملکتیں اسلام کے زیرِ نگیں آگئیں اور غیر لسانی النسل زبانوں سے واسطہ پڑا۔ تب غریب و دخیل الفاظ کے خطرات بھی زیادہ بڑھ گئے اور عرب حکماکو باقاعدہ صرفیات و نحویات کے قوانین بنانے پڑے۔

اسپنسر نے اپنی نظم فیری کوئن میں نہ صرف یہ کہ جا بجا متروکات کا استعمال کیا بلکہ ان الفاظ کو بھی کمالِ فن کے ساتھ موزوں کیا جو عرفِ عام میں اجنبی اور

غریب خیال کیے جاتے تھے۔

فصاحت و بلاغت کے مروجہ مفہوم میں وہ الفاظ غریب، بے گانہ اور وحشی کہلاتے ہیں جو متروک الاستعمال ہیں یا کسی غیر زبان سے در آئے ہیں نیز جن میں مزاجاً بعد القلبین ہے۔

اردو میں اساتذہ کے نزدیک سمجھے کے غیر مانوس ہوتے تھا کہ غیر متداول الفاظ و محاورات کے استعمالات سے بھی غرابت کا نقص پیدا ہوتا ہے۔

BARD:

سیلانی شاعر

بھاٹ۔ گویا۔

عموماً شاعر، بالخصوص باشانی شاعر : pastoral poet جو ساز و آواز کے اشتراک سے اپنی ولولہ انگیز نظمیں سُناتا ہے۔ یہ نظمیں عموماً مدحیہ یا ہجائیہ اسلوب کی حامل ہوتی ہیں۔اور ان کا آہنگ بلند اور سامعہ نواز ہوتا ہے۔

فرانسیسی زبان میں ان نغمات کو Cha nson de Geste کہا جاتا ہے۔ ان میں سب سے مقدم و مقبول نغمہ گیارہویں صدی کا Chanson de Roland یعنی رولاں کا نغمہ ہے۔ جس میں بادشاہ شارلی مان اور عربوں کے مابین جنگ کی رُوداد بیان کی گئی ہے۔

خصوصاً قدیم کلٹی : celtic زبان کے گویّے شعرا کو اس نام سے یاد کیا جاتا ہے گال (فرانس کا قدیم نام) اور برطانیہ میں گویّے شعرا کا رتبہ کافی بلند تھا۔معاشرے میں انھیں احترام کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا اور انھیں خصوصی مراعات حاصل تھیں۔ یہ شعرا فوجیوں اور ان کے سالاروں کے دلیرانہ کارناموں پر رزمیہ نغمات وضع کرتے تھے اور اجتماعی جشن کے مواقع پر یا میلوں ٹھیلوں میں انھیں گاکر سُناتے تھے۔ .D.L.T

تیرہویں صدی سے ان تقریبات کا پتہ چلتا ہے۔ سولہویں صدی سے یہ

تقریبات ایک طویل تعطل کا شکار ہوگئیں اور سبھات ادھر اُدھر منتشر ہو گئے۔ 1822 میں والز کی نہایت اہم تہذیبی تقریب کے طور پر از سرِ نو اس کا انعقاد عمل میں آیا۔ والز کے قومی سالانہ جلسوں میں یہ سبھات منعقد ہوتے ہیں۔ یہ تقریبات کئی روز تک جاری رہتی ہیں اور بڑے دھوم دھام سے منائی جاتی ہیں۔ شعر و غنا کی رنگا رنگ محفلیں منعقد ہوتی ہیں۔ ڈرامے پیش کیے جاتے ہیں۔ سبھاؤں میں شاعری کا مقابلہ ہوتا ہے اور ان مقابلوں میں جیتنے والوں کو بیش قیمت انعامات سے نوازا جاتا ہے۔ (D.L.T.)

ٹروبا ڈور *troubadour* اور ٹروویر *trouvere* شعرا کا شمار بھی سیلانی گویّوں میں کیا جاتا ہے۔ ان شعرا کی نظموں کے موضوعات میں عشق و شجاعت کا عنصر غالب تھا۔ نغمہ پن اور آہنگ میں جوش آفرینی کی وجہ سے انھیں بہت جلد مقبولیت حاصل ہو جاتی تھی۔ موجودہ عہد میں بارڈ اور ٹروبا ڈور کو مترادف خیال کیا جاتا ہے۔

دیکھیے:

trouvere *trabadour* *chanson de gestes*

BAROQUE:

باروق (بیقوارہ)

پرتگالی میں *barrocco* اور ہسپانی میں *barrueco* بمعنی کھردرا اور خام یا ناہموار تراشا ہوا ہیرا۔ غلط طور پر اس لفظ کا استعمال جوہری کیا کرتے تھے۔

وہ نمایاں ترقّی جس کا آغاز و ارتقاء نشاۃ الثانیہ اور نوکلاسیکی عہد کے دوران اٹلی اور بعد ازاں جرمنی میں ہوا۔ قرونِ وسطیٰ میں اکثر نقاشی اور سنگ تراشی جیسے فنون میں انسانوں، حیوانوں اور پھول پتیوں کے اشکال کو اس طور پر توڑ مروڑ کر یا عجیب الخلقت تال میل کے ساتھ وضع کیا جاتا تھا جسے کلاسیکی فنی تضبیط و ترتیب نیز ہم آہنگی و اعتدال سے کوئی نسبت نہیں تھی۔ اس طرزِ عمل کو قرونِ وسطیٰ ہی میں بعض حضرات نے *boraco* (باروق) سے موسوم کیا ہے

فنِ موسیقی میں مختلف النوع سازوں اور ایک دوسرے سے مختلف اونچے سروں کے تال میل سے نفسانی اور جسمانی تاثر کو ابھارا جاتا ہے جب کہ مصوری میں منور تیرگی: *chiaros curo* یعنی دھوپ میں چھانو اور چھانو میں دھوپ یا اندھیرے میں اُجالے اور اُجالے میں اندھیرے کی کیفیت کو مختلف رنگوں کے تال میل سے اُجاگر کرکے واقعیت، بوقلمونی اور انوکھے پن کے ان تاثرات کو خلق کیا جاتا ہے۔ جو فطرت میں ہم کنار ہیں۔

فن کاروں نے کلاسیکی ہیئتوں کو غیر کلاسیکی طریقے سے برتا۔ مصوری، سنگ تراشی اور تعمیرات جیسے علاحدہ علاحدہ خصائص، تقاضوں اور تعیّنات کے حامل

فنون کو ایک دوسرے میں گڈمڈ کر کے ان تاثرات کو غیر معمولی طور پر ابھارنے کی سعی کی گئی جو ہیجانی نوعیت کے تھے یا جو طمطراق اور شکوہ سے مملو اور انوکھے تھے۔ غالباً اسی لئے باروق اسلوب کو متماثل اسالیب کا مجموعہ بھی کہا جاتا ہے۔

اٹلی میں پیلاڈیو اور وجنولا اور بعدۂ گوارنی نے اطالوی تعمیرات کی اس روایت کے رد میں باروق کو ترجیح دی جس کی اساس سخت گیر قرائن: *conventions* پر رکھی ہوئی تھی۔ کارٹونا، گیورسنو، لین فرانکو اور روبینس وغیرہ کی مصوری میں باروق اسلوب اپنی پختہ تر صورت میں بلندیوں کو چھوتا ہوا نظر آتا ہے۔ ارتفاع کی کم و بیش یہی صورت برنینی کی سنگ تراشی کے فنی نمونوں میں نمایاں ہے۔

یہ اصطلاح بصری فنون اور موسیقی کے نقادوں کے نزدیک مسلمہ مگر ادب میں تا بہ ہنوز متنازع خیال کی جاتی ہے۔ ادبی سیاق میں اس سے مراد ہے:

> وہ اسلوب جو کلام بندی نیز آہنگ میں انتہائی ترصیع و تشدید کا حامل ہو۔ بیقوارہ اسلوب کے پرستاروں کی بیشتر دلچسپی حد معقولیت سے متجاوز دور از کاریوں: *conceits* بھڑک دار لفظوں، پیکروں اور مطنطن لسانی مرکبات کے استعمال میں تھی تا کہ ان سے تعمیرات میں مستعمل چراغ کی لو جیسے لہر دار خطوط اور شوخ و تیز رنگوں کے گل بوٹوں کی شکلوں کا تاثر ابھارا جا سکے۔

لوئی دی گنگورا *1561-1627* نے بیقوارہ اسلوب کو ہسپانوی ادب میں متعارف کرایا۔ اپنے طنطنے اور دبدبے کے لحاظ سے یہ طرز انگریزی میں ان انشائے مرصع کے پرستاروں سے ملتا جلتا ہے جن کے فن پہ یوفیوئیت *euphuism* اثر انداز تھی۔ ادب میں گنگوریت *Gangorism:* بحیثیت ایک مخصوص طرز کے گنگورا کے نام ہی سے مشتق ہے۔

نابلی شاعر گیامبے تستا میرینو *1569-1625* کے نام سے مشتق میرینیت *Marinism:* کی بنائے کار بھی اصلاً بیقوارہ طرز پر رکھی ہے۔ سترہویں صدی کے اکثر اطالوی شعرا نے تکنیکِ فن کا جا و بے جا استعمال کیا اور میرینیت کے اس طرز کی پیروی کی جس میں رعب وداب کے

ساتھ بے اعتدالیاں افزوں تھیں اور جو عبارت تھیں اظہار کے خارجی مظہرات سے۔

اکثر نقادانِ ادب کے نزدیک:

> باروق ایک مرکب اسلوب ہے جس میں متنوع اور متضاد خصائص کی آمیزش ہے۔ اسی لئے وہ اپنی نوعیت میں کثیرالاشکال بھی ہے اور عجیب و نادر بھی۔ اس میں صلابت کا جوہر مرہون ہے اس کے ٹھوس پن، احساسات و جذبات کی کثرت و پیچیدگی، جسمانیت اور رعب داب جیسے عناصر کا۔ اسلوبی آرائش گری منتج ہے زرق برق خیال بندی، ذکاوت، اور خوش طبعی پر۔ جب کہ سرّیت کا جوہر، تواجد، درونیت اور ماورائیت کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔ التباس، حرکت اور بشری گرمی جیسے خصائص و کیفیات باروق فن کو گھنا اور گنجان ہی نہیں بناتیں بلکہ کسی ایک ترکیب میں ان کے حلول سے جو انوکھا پن خلق ہوتا ہے وہی اس کی یکتائی، ندرت اور وحدت کا ضامن ہے۔

نثر میں سر تھامس براؤن اور شعر میں نادر و متجاوز دور از کاریوں *conceits:* کی بنا پر کراشا اور سترہویں صدی کے دیگر "مابعد الطبیعیاتی شعرا" *metaphysical poets:* کی بھڑک دار مرصع کاری بیقوارہ طرز ہی کی مرہون ہے۔

دیکھیے:

euphuism mannarism rococo

سیاق

1. Lawry Nelson, Baroque Lyric Poetry (1961).
2. James V. Mirollo, The Poet of the Marvelous: Giambattista Marino (1963).
3. Robert Peterson, The Art of Ecstasy (1970).
4. Frank Warnke, Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century (1972).

BATHOS:

تنزّل

یونانی : بمعنی عمق اور گہرائی۔

کسی فن پارے میں اچانک ترقی معکوس کا رو نما ہونا۔

مطالبِ عالی سے یکایک ادنیٰ کی سمت سقوط کی وہ کیفیت جو رقت یا رحم کے جذبات کو اُکسانے کے بجائے بے اختیار ہنسنے پر مجبور کر دے۔

کسی تخلیق میں موقع و محل کے برخلاف شدید جذباتیت ، احساسات کی زور مندی اور ضرورت سے زیادہ ترحم پر زور دینے سے صورت حال مضحک بن جاتی ہے۔ جسے اصطلاحاً تنزّل کہا جاتا ہے۔

پوپ نے اپنی طنزیہ تصنیف *Peri-Bathous, or the Art of Sinking in Poetry* میں اُن شعرا کا مذاق اڑایا ہے جن کی یہاں بلندی کے بعد فوراً پستی یا عظمت کے بعد یکایک زوال رونما ہو جاتا ہے یا بہ شکلِ دیگر جو سوز و گداز یا رقت: *pathos* پر حد سے زیادہ زور دے کر اسے تنزّل سے گڈمڈ کر دیتے ہیں۔

ڈکنس کے ناول *The Old Curiosity Shop* میں لٹل نیل کی موت کا منظر جس طرح بیان کیا گیا ہے۔ اس سے رقت پیدا ہونے کے بجائے بے ساختہ ہنسی آنے لگتی ہے۔ آسکر وائلڈ تو یہاں تک کہتا ہے کہ :

ایک سخت دل انسان ہی اپنی ہنسی روک کر اسے پڑھ سکتا ہے۔

اس نوع کی صورت حال عموماً فن پارے کے نقص اور فن کار کی فنی نا اہلی یا غیر ذمہ داری پر محمول کی جاتی ہے۔

ہمارے نزدیک ردِ منتہا: *anti-climax* اور تنزّل میں فرق یہ ہے کہ اوّل الذکر تدبیر کا استعمال ارادتاً کیا جاتا ہے۔ جب کہ ثانی الذکر صورت اتفاقی وقوع پذیر ہوتی ہے۔

دیکھیے :

anticlimax *pathos*

سیاق

1. Sylvan Barnet and others, A Dictionary of Literary Terms (1964)
2. J.A. Cuddon, D.L.T. (1979)

BEAST EPIC:

رزمیہ حیواں

انسانوں کے بجائے حیوانی کرداروں پر مشتمل قصّہ جو کئی سلسلے وار مختصر قصّوں پر مبنی ہوتا ہے۔ یہ کردار انسانی خصائص کی نمائندگی کرتے اور انسانوں کی طرح سوچتے، بولتے اور عمل کرتے ہیں اس قسم کے قصّے بالعموم سلسلے وار، تکنیک میں تمثیلی اور مقصد میں سبق آموز ہوتے ہیں۔

اپنے مخصوص طرز کی بنیاد پر انھیں مصنوعی رزمیہ pseudo epic: کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ہر کردار ایک مخصوص معنی دگر کا حکم رکھتا ہے اور ان کے اعمال معیّن ہوتے ہیں۔ ان قصّوں میں اکثر طنز اور ہجا کی ایک زیریں لہر قصّے میں شروع سے آخر تک کارفرما ہوتی ہے۔ ان میں بالعموم عصری زندگی کے اخلاقی معائب اور نااہلیوں، حکومت یا چرچ کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے

بعض حیوانی کرداروں کے عادات، اطوار اور افعال ان کے نام کے ساتھ مقرر و مقدر ہو چکے ہیں۔ ایسپ (لقمان چھٹی صدی ق م) کے یہاں جسے زمانی تقدم حاصل ہے، لومڑ ایک عیار، مفسد اور شر انگیز کردار کے طور پر متشکل ہوا ہے۔ لہذا لومڑی کی عیاری ایک مخصوص کردار کے طور پر اسی کے نام کے ساتھ منسوب ہو کر رہ گئی۔

ایسپ کے بعد فیڈرس کے fables (پہلی صدی عیسوی) فیضان کا ایک اہم ترین سرچشمہ ثابت ہوئے علاوہ اس کے السی ڈور آف سیویے 636-570 کا انسائیکلو پیڈیا مسمّی بہ Roman de Ronart, جو بیس جلدوں پر مشتمل ہے۔ اس نوع

کے کرداروں میں لومڑ نے سب سے زیادہ شہرت پائی ہے۔

لومڑ ایک ایسے انسان کی علامت ہے۔ جس کی فطرت کی تشکیل میں فریب کاری اور دغابازی کا خاصہ نمایاں ہے۔ اس کی نظر میں انسان دوستی، خُلق، صداقت اور دردمندی جیسے بہترین انسانی اوصاف و اقدار کی کوئی منزلت نہیں ہے۔ بجائے اس کے وہ اپنی گرگ صفتی اور ساہوکاری پر قانع ہے۔ دوسروں کو اپنی چالاکی سے جال میں پھانسنے اور ایذا پہنچانے میں اسے ایک گونہ لذّت حاصل ہوتی ہے۔ جبلت کا یہ خاصہ اس کی سادیت پسندی اور کلبی بدخوئی کی طرف اشارہ کرتا ہے اور جو ان انسانوں کی طبیعت کی یاد دلاتا ہے جو بنی نوع انسان کی نیکی کے منکر ہیں۔

غالباً اسی بنیاد پر السی ڈور نے یہ تصور قائم کیا کہ ہر ذی حیات کا کردار اسم با مسمّی ہوتا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق:

تمام اشیاء، اشخاص اور ذی حیات کی فطرت اور جبلی خصوصیت کو ان کے اسماء کی روشنی میں بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔

فطرت شناسی کا یہ تصور چودھویں صدی میں کافی مقبول تھا۔ عہد وسطیٰ کے اکثر تمثیلاتی قصّے اور حکایتیں اسی بنیاد پر گڑھی گئی ہیں۔ بعد ازاں تمثیلاتی قصّوں کا یہ ایک اہم کردار بن گیا اور اس نے قرینے convention: کی صورت اختیار کر لی۔

پیر سے دی سان کلاوڈ کی Roman de Ronart (بارہویں صدی عیسوی) کی حیثیت بھی ان ابتدائی شاہ کاروں میں سے ہے جنھیں بعد ازاں کئی قصّہ سازوں نے اپنے لئے مثال بنایا ہے۔

انگریزی میں رینارڈ (لومڑ) کے علاوہ شیر King Noble بھیڑیا Ysengrim شکاری کتّا courtoys خرگوش Coart دنیا Martin بوزنہ Dame Rukenaise مرغ Chanticleer اور مرغی Partlet اور رینارڈ (لومڑ) کی بیوی Ermeline بھی بے حد مقبول ہوئے اور اس طرح روزمرہ کی زندگی میں لومڑ ایک عیار، خرگوش ایک منافق، شکاری کتّا ایک رذیل، مرغ، تیس مار خاں اور بجاؤ کنندہ تماش کے طور پر مقدر ہو گیا۔

انگریزی میں 1481 میں فلانڈرس کے ایک نسخے کا ترجمہ اوّلیت رکھتا ہے۔

جس کے بعد یہ طرز انگریزی ادب میں بھی کافی مقبول ہوا۔ اس سے قبل چاسر نے
The Canterbury Tales 1387 میں — The Priest's Tale
کے عنوان کے تحت جو قصہ بیان کیا ہے وہ انگریزی ادب میں ایک قدیم ترین مثال ہے۔
اس قصے کو فرانسیسی رینارڈ سلسلے سے متعلق ہی بتایا جاتا ہے۔ اس قصے کے خاتمے پر
قارئین کو یہ ترغیب دی جاتی ہے کہ وہ ظاہر امزاج سے لطف اٹھانے کے بجائے لومڑ
کی عیاری اور مرغ کی نا عاقبت اندیشی سے نصیحت حاصل کریں۔ کیوں کہ بقول سینٹ پال
ہر چیز ایک درس رکھتی ہے۔

اسپینسر نے — Mother Husband's Tale 1590 میں
اسی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے لومڑ اور بوزنہ کے عیاریوں اور مکاریوں سے بھرے
ہوئے کرداروں کو بڑی فن کارانہ چابک دستی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہ کردار مختلف
اوقات میں مختلف بھیس بدلتے اور دوسروں کو فریب پر فریب دیتے ہیں۔ بدی سے
ان کا خمیر اٹھا ہے اور نیکی سے انھیں طبعاً کد ہے۔ بالآخر ان کی بدنہادی کا پردہ
فاش ہو جاتا ہے اور ان کی اصلیت سب پر پوری طرح عیاں ہو جاتی ہے۔ اسپینسر
کی یہ نظم کلیسائی خرابیوں اور برائیوں نیز حکومتِ وقت کی بداعمالیوں پر زبردست ہجو
ہے۔

اس ضمن میں گیٹے کا حیوانی رزمیہ — Reineke Fuchs 1793
سماجی و سیاسی طنز کی ایک نادر مثال قائم کرتا ہے۔

جدید عہد میں جیورج اورویل کی تصنیف Animal Farm 1945
بھی اسی روایت کے سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اورویل نے بڑے موثر طریقے سے
جانوروں کے پیرائے میں معاصر سیاسی اور سماجی تضادات نیز اخلاقی بے بضاعتی کو طنز و
ہجو کا نشانہ بنایا ہے۔

دیکھیے :
allegory bestiary fable mock- epic

BESTIARY:

حیوانیہ

اس قسم کی منثور یا منظوم تحریروں میں طنز بحیثیت مقصد کے شامل نہیں ہوتا،
بلکہ وہ مشتمل ہوتی ہیں حقیقی یا خیالی جانوروں کے عادات، برتاؤ اور حیرت انگیز
مظاہرات کی صالح تمثیلی تشریحات پر۔ کسی نے ان حیوانیوں کو غیر فطری
فطری تاریخ کا نام بھی دیا ہے۔

علی العموم حیوانیے کا مقصد اخلاقی تربیت اور زہد و خدا ترسی کی تعلیم دینا ہے۔
جانور محض اپنی خیالی یا حقیقی شبیہ میں جانور ہیں مگر ان کے حرکات اور رویے
علامتی نوعیت رکھتے ہیں۔ جیسے :

ققنس ( ) کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ایک لافانی
فرضی پرندہ ہے اسے عنقا بھی کہتے ہیں۔ ایک روایت کے مطابق پانچ سو
برس تک زندہ رہتا ہے اور پھر اپنے آپ کو آگ میں بھسم کر دیتا ہے مگر
اپنی توفیق سے بعدہٗ از سر نو زندہ ہو جاتا ہے۔ بار بار زندہ ہونے کی بنیاد پر
ہی اسے زندۂ جاوید کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ ققنس کی طرح یونیکارن
unicorn بھی گھوڑے سے مماثل ایک خیالی جانور ہے جس کا جسم تو گھوڑے
کا ہے مگر سر کے بیچوں بیچ ایک سینگ اگا ہوا ہے اسی لیے اسے یک شاخہ
بھی کہا جاتا ہے۔

اس قسم کے حیوانیے قرونِ وسطیٰ میں کافی مقبول تھے۔ ان کا ماخذ ایک یونانی رسالہ
مسمّٰی بہ Physiologus بمعنی فطرت پرست ہے۔ جس کا زمانۂ تصنیف

دوسری اور تیسری صدی بعد مسیح سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ تصنیف تقریباً 50 حیواناتی محاضراتی مثالیوں fables پر مشتمل ہے۔ ان مثالیوں کے کردار بھی بے اخلاقی نوعیت کے ہیں۔ عیسائی اخلاقیین و مبلغین نے انھیں عامتہ الناس کی تربیت نفس کی غرض سے اپنے مواعظ میں کام میں لیا ہے۔ هیروڈوٹس نے پانچویں صدی ق م میں حیوانیوں کا ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جو زبانی روایتوں سے ماخوذ تھا۔ ایک صدی کے بعد ارسطو کا مرتبہ Historia animalism بھی اسی نوع کے حیوانیوں کا ایک مجموعہ ہے۔

> وہ پلوٹارک ہی تھا جس نے سب سے پہلے جانوروں اور دیہاتی علامتیت کے مابین رشتے کی توضیح کی تھی۔ اس نے یہ تصور اہل مصر کے اس عقیدے سے اخذ کیا تھا کہ جانور غذاؤں کے تعلق سے سری صداقتوں کا علم رکھتے نیز ملہم غیب ہوتے ہیں۔

اس نوع کے مقبول ترین مثالوں میں فلپ ڈی تھاؤن اور گلیوم ڈی کلرک کی مشترکہ تصنیف Bestiaries 12 ویں صدی عیسوی کا ہے علاوہ بریں رچرڈ دی فورنیوال کی تصنیف Le Bestiaire d'Armour طبع زاد نہ ہو کر حیوانیوں کی تحریفات پر مبنی ہے۔ قدیم انگریزی میں Exter Book نام کی نظم میں چیتے اور وہیل مچھلی جیسے جانوروں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ نشاۃ الثانیہ سے قبل عیسائی مبلغین دین کے لیے اخلاقی اور مذہبی عقائد کی تشریح، تشہیر اور تبلیغ کا ایک مفید مطلب حوالہ انہی حیوانیوں کا روایتی مخزن تھا۔ بعد ازاں عقلیت کے فروغ نیز سائنس کی اوہام شکنی کے تحت حیوانیاتی تاویل کی شدت میں کمی واقع ہو گئی۔ موجودہ ادوار میں حیوانیوں bestiaries کا مطالعہ تہذیبی، نفسیاتی، عمرانی اور بشری بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔ جو اپنے صحیح معنی میں انسانی فہم و ذکاوت اور بصیرت و طباعی کے مظہر ہیں۔

دیکھیے:

allegory beast epic fable

BEAT GENERATION/BEATNIKS:

بیٹ گروہ
حلقہ منقطع۔

جیک کرویک نے یہ دعوا کیا ہے کہ بیٹ اُسی کا وضع کردہ اور اختراع کردہ لفظ ہے۔ جسے اس نے روحانی آسودگی: beatitude کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ یہ دراصل تو لفظ beatan بہ معنی پٹا ہوا مہرہ یا زمانے کا مارا ہوا سے ماخوذ ہے نہ جاز کی تال سے۔

> کلیلون ھومز کے خیال کے مطابق بیٹ گروہ اصلاً ایک مذہبی گروہ ہے جو مختص ہے 15 سے 55 سال کی عمر تک کے افراد پر اور جو کسی بھی شے سے غیر معمولی اہتزاز حاصل کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

لفظ بیٹ درج ذیل تین معنوں میں استعمال ہوتا رہا ہے۔

> 1- سماجی دھتکار جہاں رواجی قدروں اور پابندیوں نے ذہنوں کو پیچھا دیا ہے۔
> 2- بہ معنی تال، یہ جاز: Jazz کی تال سے ماخوذ ہے اور جو بیٹ نک beatniks شعراء کے نزدیک زمانے کے مزاج سے مطابقت رکھتا ہے۔
> 3- روحانی آسودگی: beatitude جو ان شعرا کو بد مست کے فلسفے اور نشہ آور چیزوں کے استعمال سے حاصل ہوتی ہے۔

یہ گروہ ایلن گنسبرگ، جیک کرویک، گریگری کارسو، چارلس اولسن، اور لارنس فرلنگ ھیٹی وغیرہ جیسے برافروختہ اور سیاسی سطح پر اپنے عصر کے

ناآہنگ ادیبوں پر مشتمل ہے، جس نے اسی صدی کے وسطی برسوں میں شہرت پائی۔ اور جنگ عظیم دوم کی مکر آلود اور غیر یقینی صورت حال میں پروان چڑھا۔

> بھرپور شریفانہ آداب، روایتی اخلاق شائستگی، نخوت و تشبیہ(?)، عقل آرائی و دانش وری سے اپنے آپ کو قطع تعلق کرتی اور خود زندگی کرنے کا ایک ایسا طور خلق کرتی ہے جو بے جڑ ہے۔

اس گروہ کو بجا طور پر اس گم گشتہ اور ہزیمت خوردہ طبقے کا جانشین بھی قرار دیا جاسکتا ہے جسے *the lost generation* کے نام سے جانا جاتا ہے اور جو نتیجہ تھا جنگ اول کے بعد ابھرنے والی اس صورت حال کا جس پر سراسیمگی اور دہشت مستولی تھی اور انسانی اقدار کی پسپائی جس کا حاصل۔ انگلستان میں برافروختہ نوجوان *angry young men* بیٹ گروہ ہی کا ضمیمہ ہے۔

بیٹ گروہ منشیات اور نشہ آور مشروبات، جاز اور حرکت کے ذریعے ایک نئی جسمانی اور جذباتی آزادی حاصل کرنے کا دعوے دار تھا اس عمل کو اس نے داخلی سفر کا نام دیا ہے۔ اور یہ حالت اس زمانی دور تہذیب کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے جس کی تشکیل میں ہم جنسیت، شہوت، آوارہ گردی، فرار اور منشیات کا بہت بڑا دخل تھے۔

بیٹ ادبا کے یہاں نہ صرف فلسفۂ بدھ اور دیگر مذہبی اعتقادات کی بازگشت سنائی دیتی ہے بلکہ ریڈ انڈین اور *Mexican Peyote* کے نشہ کے اثرات بھی نمایاں ہیں جن سے وہ روحانی مسرت حاصل کرتے ہیں۔ اس تعلق سے یہ گروہ مشرقی حریت اور تواجد کا بھی دل دادہ تھا۔

بیٹ ادیبوں نے اظہار کے ضمن میں آزادی اور بے ساختگی، غیر رسمی پن اور تصوراتی روش خیال پر اصرار کیا مگر اظہار اور استقلال سے انکار۔ ان کے موضوعات میں شدت اور تندی تھی۔ ہیئتوں میں تازہ کاری اور تنوع۔ بعض نے اپنے ناولوں میں کولاژ Collage کی تدبیر بھی بڑی خوبی سے استعمال کی ہے وہ اپنی ذات میں گم تھے ذات کے بحران اور زخم زخم انسانی وجود کو انھوں نے جنسی ترجموں میں اپنی گفتار کا موضوع بنایا ہے۔ ان کے مسائل بڑی حد تک مقامی، قومی اور تہذیبی ہیں لیکن ان کے پس پشت اس مضطرب ذہن اور

روحانی تردد: *anxiety* اور بے چینی کو محسوس کیا جاسکتا ہے جو آہستہ آہستہ دیگر براعظموں میں بھی پھیلتی جارہی ہے۔

> بیٹ شعرا نے امریکہ میں رہ کر مرکزی سرمایہ داری کی لعنت، مادیت پسندی کے فروغ اور مہلک جنگی آلات کی دوڑ کے خلاف سخت تنقید کی۔ قولاً و عملاً احتجاج کیا اور اپنے ملک کے عوام کے انسان دوستی کے جذبات کو ابھارا۔ اس انسان کے خلاف بغاوت کی جو ہجوم میں تنہا بسر کر رہا ہے۔ اس تہذیب کو بڑی حقارت کے ساتھ علامت ازدحام کیا جو بیگانہ وار تھی۔ اپنی ہر صورت میں ان کا انحراف رومانوی تھا۔

دیکھیے:

angry young men　　*collage*　　*romanticism*

BIANARY OPPOSITIONS:

جوڑے دار ضدین

زبان میں جوڑے دار ضدین کا تصور لیوی اسٹراس کے اسطوریاتی مطالعے سے ماخوذ ہے۔ جنھیں لسانیاتی اور ساختیاتی تجزیے میں کسی متن کے کوڈ اور قرائن : conventions کے طور پر ہی نہیں بلکہ لفظوں اور تصورات کے طور پر بھی اخذ کیا جاتا ہے۔

زبان جوڑے دار ضدوں کی مثالوں سے معمور ہوتی ہے۔ اس قسم کی ضدیں ایک دوسرے کے ساتھ ملزوم ہیں اور ایک کا تصور دوسرے اس تصور کو برانگیخت کر دیتا ہے جو اس کی ضد اور مغائرت پر قایم ہے۔ دوڑے تضادات سے کسی زبان کا دامن بھی خالی نہیں ہے۔ مثلاً

دور/قریب، نیک/بد، غم/خوشی، رات/دن، بلند/پست، آب/آتش، سیاہ/سفید، کمتر/برتر وغیرہ۔

ہم ایسے لفظی جوڑوں کو ان کے تضادات و تفرقات differences: کی بنیاد پر پہچانتے ہیں۔ لسانی نظام اور بالخصوص ساختیاتی شعریات میں ان جوڑے دار تضادات کی حیثیت بنیادی ہے جن میں فرق کا عنصر ہی ان کی شناخت میں ممد ہوتا ہے۔

محوِر ضدین کے علاوہ آوازوں سے بھی معنی میں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ سوسیئر کے لفظوں میں :

لسانی نظام تفریق یا تفریقی رشتوں سے عبارت ہے، جس میں اثبات کچھ نہیں۔

آوازوں میں جیسے ہی تفریق کا عنصر واقع ہوتا ہے، معنی اور افکار میں بھی تفریق واقع ہو جاتی ہے۔ مثلاً سزا اور جزا میں محض 'س' کو 'ج' سے بدلنے سے سفر اور سحر میں 'ف' کو 'ح' کے مصمتہ اوسط سے بدلنے سے یا شراب اور شرار میں 'ب' کو 'ر' کے اخیر مصمتے سے بدلنے سے معنی میں فرق واقع ہو جاتا ہے۔ مگر اکثر زبانوں میں بعض الفاظ کی حد تک مصوتوں کی تخفیف و بسیط حرکات یا صوتی فرق کے ساتھ ہمیشہ معنی میں تفریق کا عنصر نمایاں نہیں ہوتا، اس لیے بقول گوپی چند نارنگ :

> اصوات کا وہ فرق جس سے معنی کا فرق لازم نہیں آتا منفرد significant نہیں ہے۔

آگے چل کر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں :

> "زبان چوں کہ ساخت پر مبنی ہے، اس لیے زبان کا نظام ساختیاتی ہوتا ہے۔ یہ ساختیاتی نظام ہمیشہ یک زمانی synchronic: ہے اور چوں کہ زبان کے بولتے ہی اس کے منظم ہونے کا احساس ہوتا ہے اس لیے آوازوں کے اصول یعنی فونیمی اصول زبان کے اساسی ساختیاتی اصول ہیں..... ان کی بنیاد جوڑے دار فرق پر یا دو رخے تضادات binary oppositions: پر ہے۔"

ساختیاتی فکر ان جوڑے دار ضدوں میں دو رخی دلالت اور ایک نوع کی مرکزیت اور ضابطہ دیکھتی ہے۔

پس ساختیات والوں کے نزدیک اس نوع کی دلالت، استحکام یا ضابطہ کا تصور ہی بے محل ہے۔ رد تشکیل فکر اس نوع کے مشابہاتی تضادات analogic oppositions: کو تہس نہس کرنے، انھیں ضابطہ بندی سے آزاد کرنے کی سعی کرتی ہے کہ یہ ہمیں معنی کی حد سے زیادہ تسہیل کی طرف مائل کر دیتے ہیں۔ انہی کے حوالے سے ہمیں اس خصوصیت کا ادراک ہوتا

ہے کہ معنی دو اور دو کے حاصل جمع کے مطابق وارد نہیں ہوتا بلکہ وہ نام ہے مسلسل گردش اور التوا کا، جو بالآخر کسی متن کی کوکھ سے دوسرے متن کی برآمدگی سے عبارت ہے اور اسی معنی میں ہر متن، متن اندر متن اگویا کئی متون کا مجموعہ ہوتا ہے۔ معنی پاشی اور معنی افشانی *dissemination:* کا عمل متن کو ہمیشہ حرکت میں رکھتا ہے۔

دیکھیے :

deconstruction differance signifier/signified structuralism

سیاق

1. Atkins G. Douglas, Reading Deconstruction/ Deconstruction Reading (1983).
2. Raman Selden, Contemporary Literary Theory (1985).
3. Atkin G. Douglas and others, eds., Contemporary Literary Theory (1989).

BIBLIOGRAPHY:

کتابیات

اصلاً بہ معنی تصنیف کرنا یا کتاب لکھنا۔

کتابوں کی وہ فہرست، جس میں نہ صرف یہ کہ کتاب اور اس کے مصنف کا نام مذکور ہوتا ہے بلکہ جدید لائبریری سائنس کے اصولوں کی روشنی میں کتاب کے مواد سے متعلق بنیادی تفاصیل، اشاعتی ادارے کا نام، ایڈیشن اور تاریخ اشاعت جیسی معلومات بھی مہیا کر دی جاتی ہیں۔

کسی کتاب کے آخر یا کسی کتاب یا مقالے کے ذیلی حاشیوں (فٹ نوٹس) پر موضوع سے متعلق جن امدادی کتب کا حوالہ دیا جاتا ہے۔ ان کا شمار بھی کتابیات میں کیا جاتا ہے۔ امدادی تصانیف یا کسی مخصوص موضوع سے متعلق کتابیات میں درج ذیل معلومات فراہم کی جاتی ہیں۔

مصنف کا نام

کتاب کا نام

ناشر

مقام اشاعت

تاریخ اشاعت

طبع / بار

مختلف عالمی و ملکی سرکاری و نیم سرکاری اداروں نے مختلف المنہاج

کتابیات ترتیب دی ہیں۔ جیسے نیشنل لائبریری کلکتہ کی تیار کردہ سالانہ کتابیات
کسی خاص صنف فن یا کسی خاص ادیب پر لکھے ہوئے متنوع مضامین اور
کتب پر بھی کتابیات کو وقیع کام ہوا ہے۔ جیسے اقبال پر کے۔ اے۔ وحید کی
تیار کردہ کتابیات، غالب ببلوگرافی از ڈاکٹر انصار اللہ نظر، مولوی عبدالحق کی نگرانی میں
قاموس الکتب اردو جلد اوّل جو مذہبیات کے موضوع پر تھی۔ ان کی زندگی ہی میں شائع
ہوچکی تھی۔ جلد دوم، جس کا موضوع تاریخیات ہے اور جس کی ادارت کے فرائض
مشفق خواجہ نے انجام دیے ہیں انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی نے گذشتہ برسوں میں
شائع کی ہے۔ یہ کتاب 4110 کتابوں کی بنیادی تفصیلات پر مشتمل ہے۔ وضاحتی
کتابیات جلد اول و جلد دوم، مرتبہ پروفیسر گوپی چند نارنگ و ڈاکٹر مظفر حنفی بھی
اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اسی ذیل میں سرفراز علی رضوی کی ترتیب کردہ تالیف
اشاریہ اردو کا شمار بھی کیا جائے گا۔ جو سہ ماہی اردو میں 1921 تا 1960 کے
دوران شائع ہونے والے تنقیدی و تحقیقی مضامین کی تفصیلات پر مشتمل ہے۔

BIOGRAPHY:

سوانح
سوانح عمری، سرگذشت۔
سیرت، تذکرہ۔
یونانی bios بمعنی زندگی؛ graphe بمعنی تحریر۔
کسی فرد یا افراد کی زندگی کی تاریخ۔

ایک مسلمہ ادبی صنف کسی نہ کسی صورت میں جس کے آثار قدیم میں بھی
دستیاب ہیں گو کہ ورجینیا وولف اور بعض دیگر ناقدین کے نزدیک سوانح نگار
ایک صناع ہوتا ہے فن کار نہیں۔ انسان نے ہمیشہ اپنے ماضی کو بڑی حیرت
کے ساتھ دیکھا ہے۔ اپنے حال کو اس کے واقعی تناظر میں سمجھنے کی سعی کی ہے۔
انسان خود انسان کے لیے ایک دلچسپ موضوع، ایک حیرت انگیز مخزن، ایک
اسرار آگیں واقعہ ہے۔ وہ آپ اپنے میں ایک آزمائش بھی ہے، تاریخ بھی۔
یہی وجہ ہے کہ فرد اور افراد کے مجموعوں نے ہمیشہ فکر انسانی اور بالخصوص
افسانوی تخلیقی دانش پر مہمیز کا کام کیا ہے۔ اس تجسس کی ایک نمایاں مثال
افسانوی کردار سازی کا فن ہے اور دوسرا سوانح کا فن۔ اوّل الذکر فن افسانوی
واقعیت سے عبارت ہے اور ثانی الذکر فن کا مصدر واقعی افسانویت ہے۔
ایک بہترین سرگذشت محض خارجی وقائع ہی کا نام نہیں ہوتی بلکہ سوانح نگار
کی اس تخلیقی بینش کا مرقع بھی ہوتی ہے جس کے ذریعے وہ موصوف علیہ کے

روز و شب ، عادات و اطوار ، فکر و فن ، رویے اور تجربے ، نسل و خاندان ، معاصرین سے تعلقات کی نوعیت ، عشق و محبت ، عقائد و نظریات ، نفسیاتی گرہوں اور پیچیدگیوں ، ازدواجی زندگی اور دیگر مخفی گوشوں تک پہنچنے اور موثر و یادگار نکتوں کی نشاندہی کرنا ہوتا ہے ۔ اس فن میں سے متعلق ذاتی خطوں ، تصویروں ، دیگر شہادتوں ، ڈائریوں ، مسودوں ، روز یادداشتوں اور کبھی کبھی آثارِ قدیمہ سے بھی مدد لینی پڑتی ہے ۔ جب یہ تمام ترتیب ایک خاص تناسب اور بصیرت کے ساتھ کسی سوانح میں جذب ہو جاتی ہیں تو پھر وہ سوانح عام سطح سے بلند ہو کر دستاویز کا درجہ حاصل کر لیتی ہے ۔

اگر سوانحی کردار کا تعلق قریبی پیش رو زمانے سے ہے اور جس کے ساتھ سوانح نگار نے ایک بڑا عرصہ بھی گزارا ہے یا وہ ہستی معاصر تھی تو ایسی صورت میں معروضیت کی حد کو برقرار رکھنا مشکل ہو جاتا ہے ۔ بعض رواداریاں ، عقائد ، تعصبات ، محبتیں اور نفرتیں درمیان میں حائل ہو جاتی ہیں ۔ حقیقت کی اصل شکل مسخ ہو جاتی ہے اور سیرت کا ایک بلند و بالا بت تعمیر کر دیا جاتا ہے ۔ انسانی عیوب سے معریٰ ، نقائص سے پاک ۔ شخصیت شناسی کے ضمن میں مصنف کی داخلی شمولیت بھی اکثر کئی مغالطوں کو راہ دیتی ہے ۔ داخلی علاقے اور معروضیت کی ایک حد قائم کر لی جائے تو اپنے موضوع سے متعلق دیگر معاملات اور وابستگیوں کو بڑی چستی ، قطعیت اور مرکزیت کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے ۔

سوانحی فن کی جڑیں بھی خاندانی نسب ناموں ، اساطیری و مذہبی و تاریخی ہیروؤں اور فرماں رواؤں کی سرگذشتوں میں ملتی ہیں ۔ عبرانی ادب میں یہودی افراد کی تاریخ اور یونانی میں عہد نامہ عتیق کے بادشاہوں اور پیغمبروں کے سوانحی قصوں کا شمار بھی ان بنیادی مآخذ میں ہوتا ہے جنہوں نے دیگر کئی ادبی ہیئتوں کے ساتھ ساتھ سوانح کے فن کو بھی ابتدائی نقوش مہیا کیے ۔

یونانی ادیب دماشیس نے چھٹی صدی کی ابتدا میں لفظ biogr aphia کا استعمال کیا ۔ انگریزی میں وہ فلر ہی تھا جس نے سترہویں

صدی میں اپنی تصنیف Worthies (1662) میں اس لفظ کا استعمال اولیا کے سوانح کے ضمن میں کیا تھا ۔

ابتدائی مثالوں (قدیم سے عہد وسطیٰ تک) میں سوانح کا فن کردار نگاری اور تاریخ کے مترادف تھا

سوانح کے معنی کسی مخصوص یا منتخب شخص کے کردار اور تاریخ کو حیطۂ تحریر میں لانے کے تھے ۔ یونان کے ساتھ ساتھ رومی ادب میں بھی ہیروؤں کی زندگی پر بعض ایسی سوانحات کی مثالیں بھی موجود ہیں جو ترتیب و تسلسل کے لحاظ سے تاریخ کے ایک عقبی جزو کا حکم رکھتی ہیں ۔ اپنے مقصد میں ان کی نوعیت اخلاقی تھی ۔ ان میں بیش تر وہ ہیں جن میں سوانحی کرداروں کی کوتاہیوں سے صرفِ نظر کر کے اخلاق و وجاہت کے ان پہلوؤں کو نمایاں کر کے دکھایا گیا ہے جو اپنے حسن و یکتائی کی باعث زیادہ سے زیادہ اثر کی قوت رکھتے ہیں ۔ یونان کی متقدم مثالوں میں سے زینوفن کی وہ یادداشت قابلِ غور ہے جو اس کے استاد سقراط سے متعلق ہے ۔

تذکرہ نویسی کو تاریخ ہی کی ایک ذیلی شاخ کا نام دیا گیا ہے ۔ چین میں سوانح نگاری کے فن کی حدود تاریخ سے علاحدہ تھیں ۔ جب کہ عرب اور ایران میں سوانح اور تاریخ کے فن کے مابین کوئی نمایاں فرق نہیں تھا ۔ یہی صورت ان ابتدائی سوانحات کی ہے جو مغرب میں پلوٹارک سے قبل اور بہت بعد تک سوانح اور تاریخ کا مرکب تھیں ۔ تذکرے میں کسی اہم شخص یا اشخاص کے گروہ ایک یا ایک سے زیادہ ادوار ، کسی ایک ادارے رجحان یا تحریک سے وابستہ افراد کے مجموعے ، کسی خاندان ، سلسلۂ نسب ، خطے ، ملک یا قوم کی سرگذشت بیان کی جاتی ہے ۔ ڈرائڈن نے 1683 میں سوانح یا سرگذشت کو مخصوص افراد کے سوانح کی تاریخ کہا ہے ۔ تھامس کارلائل تاریخ کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے کہ

> تاریخ لاتعداد سوانحات کا جوہر ہے ۔ نیز یہ کہ کسی بھی عظیم انسان کی زندگی سرسری نہیں ہوتی ۔ تاریخِ عالم ایسی ہی بلند و بالا ہستیوں کے تذکرے ہیں ۔

ایمرسن یہ دعویٰ کرتا ہے کہ

اپنی صحیح صورت میں کوئی تاریخ ، تاریخ نہیں
بلکہ سوانح ہے ۔

جیو فری اف مون ماؤتھ اور میتھیو پیرس جیسے ازمنۂ وسطیٰ کے مورخین کی تاریخی تصانیف ، انسانی کامیابیوں اور ناکامیوں کی داستانیں ہیں معروضیت کی کمی کے باعث نہ تو ان میں تاریخی ایسی قطعیت ہے نہ یہ مکمل سوانح کے نمونے ہیں۔

پلوٹارک 46 تا 120 ق م) کی تصنیف Parallel Lives متبادل طور پر 46 رومی اور یونانی شخصیات اور 4 انفرادی شخصیات ۔ اس طرح کل ملا کر 50 شخصیات پر مشتمل سرگذشت ہے ۔ پلوٹارک کے فن میں پہلی بار سوانح کی ایک ایسی ہیئت کا تجربہ ہوتا ہے جو تاریخ سے علاحدہ ہے ۔ مگر ایسا نہیں ہے کہ تاریخی شعور سے اس کی تصنیف عاری ہے وہ جوش مندی کے ساتھ تاریخی ماخذ تک پہنچتا ہے اور پھر قدرے دیانت داری اور ذہانت کے ساتھ انہیں بروئے کار لاتا ہے۔انتخاب کے باوجود تعصب یا بے جا حمایت کے تاثر سے اُس کا فن خالی ہے ۔ پلوٹارک نے سیاسی واقعات کو پس منظر نہیں بنایا بلکہ اپنے موضوع کے اخلاقی کردار کو نمایاں کرنے کی سعی کی ہے اس میں انتخاب کی زبردست صلاحیت تھی۔وہ اپنے موضوع کے تقاضے کو پوری طرح سمجھتا تھا اور انسانی فطرت کو اجاگر کرنے کے دوران اس دلچسپی کے عنصر کو برقرار رکھنے کی کوشش کرتا تھا جو موجودہ بہترین سوانح نگاروں کے یہاں پایا جاتا ہے ۔ پلوٹارک کے بعد ٹے سیٹس کی تصنیف Histories (109-104 ق م) ایک یادگار کارنامہ ہے ۔

قرون وسطیٰ میں جانباز شہیدوں ، راہبوں اولیا و انبیا کی سوانح عمریوں ، اکابرین پر لکھے ہوئے تذکروں اور مناقب ؛ hagiographies میں سوانح کی چند اچھی مثالوں کے علاوہ بوکیشو کی De Casibus Viororum et Feminarum Illustruim چودھویں صدی عیسوی کی موقر دہائیوں کی ایک یادگار تصنیف ہے ۔ اس عرصے میں سوانح کے حقیقی

فن کے ارتقا میں تعطل پیدا ہو جاتا ہے ۔

چوں کہ خدا ترس بزرگوں کی زندگی کو موضوع بنایا جاتا ہے اس لیے محض وہی پہلو معرض اظہار میں لائے جاتے ہیں جو تقویٰ کے حامل ہیں ۔ مصنف بالعموم زندگی کی دیگر تفصیلات کے بیان سے گریز کرتا اور یک گونہ عقیدت مندی کے ساتھ اپنے انتخاب کی ایک محفوظ و مشروط حد بھی قایم کر لیتا ہے ۔ جب کہ یہی حد سوانح کے فن کے نہیں سم قاتل ہے ۔

انگلستان میں بیڈے (735-673) نے جو منثور اور منظوم سوانحات لکھی تھیں وہ لاطینی زبان میں تھیں ۔ ان میں بعض سوانحی کردار نا معلوم اکابرین سے متعلق ہیں آلڈ ھیلم (موت 700) جو خود ایک اُسقف تھا نے بھی ان مردوں اور عورتوں کو سوانح (بہ زبان لاطینی) کا موضوع بنایا جو اخلاق و تقویٰ ، عصمت و عفت اور زہد و تجرد میں مقبول خاص و عام تھے ۔ یہ سوانحات بھی اسی روایت کا ایک حصہ تھیں جنہیں محض عقیدت مندی کے جوش میں ضبطِ تحریر میں لایا گیا تھا۔ تربیت اخلاق و تبلیغ دین جیسے مقاصد کے علاوہ ان کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ ان خدا رسیدہ ہستیوں کے اخلاق حسنہ کو یاد کر کے دوسروں میں ترغیب اور تاثر کا احساس پیدا کیا جا سکے ۔

سترہویں صدی میں بیکن کی تصنیف History of Henry VII (1621) سوانح کے فن میں ایک علاحدہ مقام رکھتی ہے ۔ بیکن نے اپنی سائنسی فہم سے کام لے کر شخصی اعمال کا تجزیہ کیا ہے ۔ تجزیے کی یہ روش بیکن کے اُن دانش ورانہ انشائیوں کی یاد دلاتی ہے جو ذکاوت ، زیرکی اور مشاہدے کے نادر نمونے ہیں ۔ بیکن کے بعد اسحاق والٹن کی Lives (1678-1640) بلاشبہ ایک اہم کارنامہ ہے ۔ مگر اس عہد کی وہ سوانح جسے عہد ساز کہا جاتا ہے ابرے کی Minutes of Lives ہے ۔ یہ ایک بلند کوش کام ہے جسے اس نے 1660 میں شروع کیا تھا اور آخر دم تک جاری رکھا وہ آبرے ہی ہے جو ایک انسان کی طرح دوسرے انسانوں کو ان کی ناتوانیوں ، کوتاہیوں ، حوصلہ مندیوں اور غلطیوں کے ساتھ قبول کرتا ہے۔انسانی فطرت کی بوالعجبی سے وہ بیزار نہیں ہوتا بلکہ یہ پہلو اسے لطف مہیا کرتا ہے ۔

اس کے مزاج میں ایک شرارت چھپی ہوئی ہے۔

> یہ سوانح خاکہ، داستان، مشاہدہ، قول روایت اور تحریر کا ایک تذکرہ اور مختلف الفاظ مرکب ہے [illegible] ایک پورے ایک [illegible] ایسی جیتی جاگتی تصویر ہے جسے ایک کشادہ ذہن مصنف نے مختلف رنگوں کی آمیزش سے بنایا ہے۔ مصنف کی خوش طبعی نے اکثر مقامات پر ان رنگوں کو شوخ اور گہرا کر دیا ہے باوجود اس کے ان عنصروں کا توازن قائم ہے۔

نشاۃ الثانیہ میں دانش و بینش کا مرکز انسان اور وہ قدریں تھیں جنہیں بشر دوستی اور انسان دوستی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ انسان ایک فرد کی صورت میں گوشت پوست کا انسان تھا نہ کہ فوق البشر یا اساطیری ہیکل۔ بشری تاریخ میں انسان فہمی کا یہ ایک نیا زاویہ تھا۔ جس نے ڈرامائی کردار سازی اور دیگر اصناف کو ہی نئی توانائی عطا نہیں کی، خود شناسی کا نیا اسلوب بھی عطا کیا۔ دیگر اصناف کی ایک عمدہ مثال کارڈینل مارٹون کی تصنیف The History of King Richard III (1513) ہے۔ انگریزی ادب میں تقدم کے لحاظ سے یہ پہلی سوانح ہے جس کی ڈرامائی خصوصیات نے شیکسپیر کو متاثر کیا اور جو اس کے لیے ایک بہترین ماخذ بھی ثابت ہوئی۔ مارٹون نے شاہ رچرڈ کے سیاہ پہلوؤں کو طشت از بام کیا۔ غالباً اس یاد آوری سے اس کا مقصد ہنری ہشتم کو جبر و استبداد سے باز رکھنا تھا۔ مارٹون نے بہت سی ایسی معلومات بھی فراہم کی ہیں جو قطعی نئی تھیں اور جنہیں اس نے خود تحقیق و جستجو کے بعد حاصل کیا تھا۔ یہی نہیں بلکہ اس نے حسب موافق معاصر شہادتیں بھی مہیا کی ہیں۔ یہ سوانح ایک بادشاہ کی سوانح ہونے کے باوجود مکمل طور پر بشری تحسین کی حامل ہے۔ روپیر کی The Life of More (1535) اور کیونڈش کی Life of Wolsey 1557 سوانحات قابل ذکر ہیں۔

سر ٹامس نارتھ نے پلوٹارک کی Parallel Lives کا ترجمہ 1579 کر کے سوانح کے ایک قدیم مگر مثالی نمونے سے متعارف کرایا۔ اس ترجمے نے کئی سوانح نگاروں پر گہرے اثرات قائم کیے اور شیکسپیر بھی اس سے بڑی حد تک مستفیض ہوا۔

ادیبوں نے ماضی کی شخصیات کے ساتھ معاصر شخصیتوں پر بھی اپنی توجہ مرکوز کی۔ سوانح کو زیادہ جامع اور وقیع بنانے کی خاطر ڈائریوں، محاضرات اور روایتوں سے بھی مدد لی گئی۔ سوانح اب ایک ذمہ داری کا کام تھا جس کی حدود کافی حد تک متعین ہو چکی تھیں۔

اٹھارہویں صدی کی اہمیت ڈاکٹر جانسن کی شہرہ آفاق تصنیف Lives of the English Poets اور باسویل کی Life of Samuel Johnson. (1791) سے عبارت ہے۔ جانسن سے قبل سوانح کا فن ارتقا کے کئی مدارج طے کر چکا تھا۔ مگر شخصیت پرستی اب بھی برقرار تھی۔ جانسن نے اپنے قلم کو فرد اور اس کے صحیح احوال پر مرکوز رکھی اور غیر ضروری ستائش سے پرہیز کیا۔

بالخصوص Life of Mr. Richard Savage انگریزی شعرا کے سوانح سے قبل (1744) میں شائع ہو چکی تھی۔ یہ سوانح ایک ایسے فرد کی مکمل زندگی کا احاطہ کرتی ہے جو زندگی کی دوڑ میں بہت پیچھے رہ جاتا ہے اور ناکامیاں ہی اس کے حصے میں آتی ہیں۔ اپنی نوعیت کی یہ ایک منفرد سوانح ہے۔

اٹھارویں صدی کے آخر میں جیمس باسویل نے ڈاکٹر جانسن کی حیات لکھ کر سوانح کے فن کی تکمیل کر دی۔

> ایک سوانح نگار کو حقائق کا بخوبی علم ہونا چاہیے۔ سوانحی کردار کی زندگی سے متعلق زیادہ سے زیادہ ان حوالوں پر اکتفا کرنا چاہیے جو مستند ہیں۔ سوانح نگار کے پاس اپنے موضوع کے تقاضوں کو سمجھنے والی بصیرت، سوانح کو ایک خاص انداز سے ترتیب دینے کی صلاحیت اور سوانحی کردار کا نام [illegible] کے ساتھ [illegible] کرنے والے شعور کا ہونا ضروری ہے۔ جب کہیں وہ حیات و شخصیت کی ایک ایسی تصویر بنانے میں کامیاب ہوگا۔ جس سے قاری اور سوانحی کردار کے درمیان [illegible] قربت میں بدل سکتی ہے۔ قاری بالخصوص محسوس کر سکتا ہے جیسے وہ اس سے بہت پہلے سے واقف ہے۔ سوانحی کردار پورے بیان کا مرکزی نقطہ ہوتا ہے۔ دیگر متعلقات کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ سوانح نگار کو اپنے کسی بھی واقعے، کردار، مکالمے یا محاضرے کی شمولیت سے

پرہیز کرنا چاہیے جو سوانحی کردار سے لاتعلق ہے یا جس نے اس پر کوئی خاص اثر نہیں ڈالا ہے۔ ایک لحاظ سے سوانح نگار کا موضوع انسان اور اس کی سائیکی ہے۔ باطن کا مطالعہ تحریر کو قدرے دلچسپ اور حیرت خیز بنا دیتا ہے۔ اس لیے سوانح نگار کے لیے نفسیات کا علم بھی بے حد ضروری ہے۔ تاکہ وہ سوانحی کردار کے افعال و اعمال، عادات و اطوار، جذبات و احساسات، اس کی جبلتوں، وابستگیوں، کامرانیوں، ناکامیوں، ارادوں اور پسپائیوں کا نفسیاتی سطح پر تجزیہ کرسکے۔ اس قسم کے مطالعے سے یقیناً کردار و شخصیت کے کئی نئے گوشوں تک رسائی ممکن ہے۔ یہ عمل کسی شخصیت سے نئے تعارف کے سبب اس کی ازسرِ نو تخلیق سے مماثل ہے۔

ڈاکٹر جانسن کی حیات ایک ایسی ہی سوانح ہے جس میں متذکرہ بالا تمام محاسن یک جا ہوگئے ہیں۔ بعض نقادوں کے نزدیک باسویل کا مقام جانسن سے بلند ہے۔ لارڈ میکالے نے جانسن کی سوانح کے بارے میں لکھا ہے کہ

> بلاشبہ یہ ایک عظیم تر شاہ کار ہے۔ ھومر کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ سب سے مقدم رزمیہ نگار ہے۔ شیکسپیر کے بارے میں کہ وہ سب سے مقدم ڈراما نگار ہے، ڈیموستھینز کے بارے میں یہ کہ خطیبوں میں وہ سب سے مقدم خطیب ہے۔ لیکن باسویل، بلاشبہ سوانح نگاروں میں سب سے مقدم ہے۔

انیسویں صدی کے سوانح نگاروں کے سامنے جانسن اور باسویل کے عہد ساز و معیار ساز نمونے موجود تھے۔ سوانح کے فن کا اب ایک زندہ و فعال ماضی تھا۔ جس کی اپنی روایت قائم ہو چکی تھی۔ انیسویں صدی میں کئی سوانح عمریاں لکھی گئیں مگر بیشتر مصنفین اسلوب کے پرستار تھے وہ ماخذوں میں قدرے بے تکلفی تھی گروہ اس فن کی طرف کوئی توجہ نہیں دے سکے۔ نصف اول میں ساؤدی، ہاگ اور لوک ہارٹ کی مساعی لائق تحسین ہیں۔ جب کہ نصف آخر میں تکلف شعار بن جاتا ہے۔ گہری سنجیدگی اور تکریم پر زور دینے کے باعث حیات و شخصیت کے ان پہلوؤں پرسے نقاب نہیں اٹھایا جاتا جو مذموم یا معیوب ہیں۔ تاہم کارلائل پر فراؤڈے کی تصنیف کردہ سوانح عمریوں کا درجہ طولانی

اور بے جا مدح و ستائش سے گریز کے باعث معاصر سوانحات سے کافی بلند ہے۔ علی الخصوص فراؤڈے نے بڑی بے باکی کے ساتھ کارلائل کی شخصیت کے بعض مخفی ترین گوشوں کو بھی افشا کرنے کی سعی کی ہے۔ جس کے باعث عہدِ وکٹوریہ میں یہ تصنیف بڑی ہنگامہ خیز ثابت ہوئی۔

بیسویں صدی میں لٹن اسٹراچی 1880-1932 کے ذریعے سوانح کے فن میں ایک نئی قوت پیدا ہوگئی۔ اسٹراچی نے وکٹوریائی نظامِ حیات کو تختۂ مشق بنایا اور بڑی جرأت کے ساتھ کلیسا، مدرسہ، اور حکومت جیسے اداروں کے حوالے سے دنیا داری، عیاری، اور انسانی بوالعجبی اور دوعملی کا پردہ فاش کیا ہے۔ اسٹراچی کا طریقِ کار نفسیاتی اور تحلیلی ہے جس کی توسیع بعد کے نفسیاتی محللین کے ذریعے عمل میں آئی۔ اسٹراچی ذکاوت اور ہجا کے ذریعے بت شکنی کرتا ہے۔ اس کے بیانیہ میں وہ قوت ہے جو فوراً قاری کو اپنے اعتبار میں لے لیتی اور گرفتار کرلیتی ہے۔ اس کا اسلوب حساس، شستہ اور ستم ظریفانہ زیرکی سے معمور ہے۔ کارنولی نے اسٹراچی کی اس تصنیف کے بارے میں لکھا ہے کہ

> بیسویں صدی کی یہ پہلی کتاب ہے (جیسے) سرنگ کے دہانے سے پھوٹنے والی روشنی۔

کئی دیگر سوانحات کے علاوہ ملکہ وکٹوریہ 1921 اور کتب و کردار 1922 نیز قومی تذکرے کی لغات جیسی سرگذشتیں عالمی سوانحی ادب میں شاہ کار کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اسٹراچی کے علاوہ ہیرولڈ نکولسن کی ٹینی سن اور بائرن کی سوانحات بھی بہر طور قابلِ قدر ہیں۔

نفسیات کے علم نے شخصیت فہمی کا ایک نیا باب روشن کیا ہے اس علم سے خود فہمی اور دگر فہمی کی نئی راہیں وا ہوئی ہیں۔ خصوصاً افسانوی ادب میں کردار سازی اور کردار شناسی کا روایتی طریقہ بڑی حد تک اپنی مقبولیت کھو چکا ہے۔ سوانح کے فن میں بھی بعض ادیبوں نے جب اس تکنیک سے باطن کا سراغ لگانے کی سعی کی تو ایک ایسے نئے جہانِ رست وخیز سے تعارف ہوا جو تا ہنوز ہماری نگاہوں سے اوجھل تھا۔ اس نوعیت کی ایک بہترین

مثال ھومبرگ اِرکسن کی (1958) Young Man Luther ہے یہ ایک نفسانح psychobiography ہے۔ ایک ایسے شخص کی سوانح جو کبھی ایک راہب تھا۔ لیکن جب اس نے روم کا دورہ کیا تو اسے پتہ چلا کہ کلیسائی اداروں اور ان سے متعلق پادری راہب حتیٰ کہ پوپ بھی ریاکاریوں اور غلط کاریوں میں ملوّث ہے۔ یہی نہیں بلکہ کلیسائی سخت گیری نے ذہنی اور فکری آزادی پر بھی قدغن لگائی ہے۔ لوتھر نے پوپ کی سخت گیری اور غلط کاری کے خلاف آواز بلند کی جو پوپ کی مطلقیت اور حاکمیت پر ایک کاری حملہ تھا۔ نتیجتاً کلیسائی عہدے سے اسے خارج کر دیا گیا لوتھر نے کلیسائی نظام کی اصلاح کا بیڑہ اٹھایا اور League of Protestanism قائم کی کچھ نزاعی اور مناظراتی رسالے لکھے اور عہد نامۂ عتیق و جدید کا جرمنی میں ترجمہ کیا جسے لوتھرین بائبل کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس نے انفرادی عقیدے کو صحیح گردانا، مذہبی آزادی پر اصرار کیا اور سر برآوردہ مذہبی شخصیات کی بدکرداری اور کلیسائی استحصال کے خلاف ایک طویل جنگ لڑی۔ اس معنی میں لوتھر کی زندگی اور شخصیت نفسیات دانوں کے لئے ایک بڑا پیچیدہ مرکب تھی۔ ارکسن نے اس کا ہمہ پہلو مطالعہ کیا۔ عمر کے ابتدائی حصّے اور عہد شباب کی روشنی میں عمرِ عزیز کے اس حصّے کا جائزہ لیا جب فکر و فہم کے سانچے پوری طرح متعین ہو جاتے ہیں۔ ارکسن نے خارج سے زیادہ باطن کی کشمکش اور کشاکش کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا اور یہ دلچسپ نتیجہ اخذ کیا کہ لوتھر کی پوری جنگ اشناخت، کی جنگ تھی۔

لوتھر نے پوپ کے خلاف فحش کلامی بھی کی تھی، بالعموم اس کے احتجاج میں شدت اور تندی تھی اور یہی وہ پہلو ہیں جو ایک مصلح کی زندگی کے باطن کی غوّاصی پر آمادہ کرتے ہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لوتھر اپنے کسی نامعلوم مرض کی تشخیص کی غرض سے ارکسن کی تجربہ گاہ میں وارد ہوا ہے۔

مجموعی طور پر ہمارا دور سائنسی فہم کا متقاضی ہے۔ انیسویں صدی سے حقیقت پسندی اور معقولیت پسندی کے بتدریج ارتقا کے پس پشت معروضی تجزیاتی

فہم ہی کام کر رہی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی، مکاشفاتی، اور قیاس آرائی اور فوق الفطری حوالوں میں کشش کا باعث ان کے قریب وہ احتیاسات ہیں اور جن کی جڑیں امکان سے زیادہ احتمال میں پیوست ہوتی ہیں۔ اس کے برعکس وہ ادب جو حقیقت نگاری کے ساتھ مخصوص ہے اور جس میں تخیل کی جولانیوں پر کسی حد تک قدغن لگائی جاتی ہے۔ جدید ادوار کا ایک مقبول محرک ہے۔ آج حقیقت اور واقعیت میں دلچسپی عام ہوگئی ہے اور سچ باطل سے زیادہ تحیرزا ثابت ہو رہا ہے۔

افسانوی ادب کی اپنی دلچسپیاں درست مگر جیتے جاگتے انسانوں کی رسائیوں نارسائیوں، خوبیوں اور خامیوں، نظریوں اور رویّوں، نسبتوں اور مصروفیتوں میں ایک جہان طلسم آگیں چھپا ہوا ہے۔ وہ افسانوی ادب جو زیادہ واقعی اور سوانحی نوع کا حامل ہے اب زیادہ مقبول ہو رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جرائم کی مہموں، عدالتی کارروائیوں، اور سنسنی خیز و جاسوسی واقعات پر مبنی ادب نیز اخباروں کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ ہوا ہے۔ موجودہ دور میں سوانحی فن کے ارتقا کا سبب بھی اسی حقیقت جوئی میں مضمر ہے۔

اب جب کہ بادشاہوں اور جاگیرداروں کے دور لد گئے ہیں۔ ایک عام اور معمولی فرد کی سوانح بھی لکھی جا سکتی ہے۔ جس طرح افسانوی ادب کا 'ہیرو' 'اینٹی ہیرو' یا ایک عام انسان میں بدل گیا ہے اسی طرح ایک عام انسان کی گوناگوں تجربوں، کشاکشوں اور آزمائشوں سے معمور زندگی بھی دلچسپی کی ایک بیکراں کائنات اپنے اندر چھپائے رکھتی ہے۔ کئی سوانح نگاروں نے امتیازی خطوط سے انحراف کر کے عام انسان کو نہ صرف یہ کہ دلچسپ بلکہ خاص انسان بنا دیا ہے۔

دیکھیے :

anecdote autobiography diary hagiography table talk

سیاق

1. Harold Nicolson: The Development of English Biography (1928).
2. Donald A. Stauffer: English Biography before 1700 (1930)
   &
   The Art of Biography in 18th Century England (1941).
3. Leon Edel: Literary Biography (1957).
4. Paul Murray Kendall: The Art of Biography (1965).
5. H.G. Nicolson: The Development of English Biography (1959).

BLACK COMEDY:

سیاہ طربیہ

طربی ڈرامے کی ایک شق ۔

وہ طربیہ جو موت ، ناکامی ، بیماری اور اذیت ناک جیسے درد انگیز لمحوں اور پہلوؤں پر سنجیدگی سے فکر کرنے کے بجائے یک دم ہنسی کو برانگیخت کرے ۔

اس نوع کے ڈرامے کلبیت ؛ cynicism نا اُمیدانہ رویوں اور نخوت زدہ اعمال و نتائج سے معمور ہوتے ہیں ۔ اس میں اندھی تقدیر اور ناقابلِ فہم قوتوں کی بالادستی اور مخالف صورت حال کا مقابلہ کرنے میں انسان کی ناکامی کو نمایاں کرکے دکھایا جاتا ہے ۔ چوں کہ :

> ایسی صورت میں ہم دفاع کر سکتے ہیں نہ مزاحمت ، پس ہم اس ردِ عمل پر قناعت کرلیتے ہیں ۔ جسے ہنسی کہا جاتا ہے ۔

اولین مثالوں میں All's Well that Ends' Well Measure for Me asure اور Troilus and Cressida جیسے شیکسپیر کے مسائلی ڈراموں کا شمار بھی سیاہ طربیوں میں کیا جاتا ہے ۔

جو۔ ارٹن 1967-1933 کے ڈرامے مثلاً Entertaining (1964) اور Mr. Sloane; Loot (1965) بھی اسی نوعیت کے ہیں ۔

یہ طربیے اپنے طرز میں منفرد اور متشدد فضا سے پُر ہیں جس کی ۔ اور جرائم پیشگی

وہ بے اختیاری کی وضاحت کرنے کے حیلے مختلف ہو یا ایک ہوا اور گرتا ہو کھو جئے

فریڈرش ڈیرن میٹ، ژاں ژینے، ایڈورڈ ایلبی، ہیرلڈ پنٹر، کافکا، کامیو،
سارتر، سیموئل بیکٹ، آئیونسکو اور گنتھر گراس وغیرہ کی تصنیفات میں
کہیں وجود کے تئیں بیزار کُن تصور پایا جاتا ہے۔ کہیں انسانی صورت حال کو انتہائی
مضحک بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ کہیں انسان بے بضاعتی اور لاچاری کے بعد گو شدت
سے زیادہ اجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ اس نوع کے ڈراموں اور ناولوں میں قدرت کے
بہرو آزمائی کے بجائے قدرت کے سامنے سرِ تسلیم خم کرنے کا میلان نمایاں ہے۔

absurd theatre of the comedy surrealism
theatre of cruelty

BLANK VERSE:

نظمِ معرّا

بلا قافیہ نظم جو آئمبی بحر iambic pentametre کے ساتھ مخصوص ہے۔
اطالوی شاعر جیووانی روسیلائی کی ایک نظم کی سطر سے
ماخوذ ترکیب versi sciotti بمعنی نظم آزاد سے مشتق۔
روسیلائی کی شعری سطور میں ابتدائی اور آخری جُز قافیے کی پابندی
سے آزاد ہوتا ہے۔

اس قسم کی نظم قافیہ بندی کے روایتی طریق کار کے برخلاف فکر کی اُس فطری اور
مسلسل رَو پر قائم ہوتی ہے جس میں قافیہ کسی شرط کے تحت واقع نہ ہوکر اتفاقی طور پر
رونما ہوتا ہے۔ اسی خصوصیت کی بنا پر اس قسم کی نظم کو معرّا کہا جاتا ہے، معرّا اُس
روایتی تصور کا رد ہے کہ،

قافیہ خواہ ابتدائی شکور کے مطابق ہو یا آخری اصوات کے مطابق، نظم کو موسیقی اور ترنم کی
سطح پر ہم آہنگ کرنے سے عبارت ہے۔ اس تصور کے تحت قافیہ بیشتر استادانِ فن
کے نزدیک لازمہ شاعری ہی قرار دیا جاتا رہا ہے۔

معرّا کی سب سے پہلی مثال سرے نے 1540 میں قائم کی تھی۔ اس نے یہ تجربہ ورجل کی
Aeneid جیسی کلاسیکی اور شہرۂ آفاق نظم کے منظوم انگریزی ترجمے کے دوران کیا کہ شعر
میں فکر یا موضوع کی تاثیر بھی اصل کی صورت میں قائم رہ سکے۔ غالباً اس نے یہ تکنیک
Aeneid کے اُس منظوم اطالوی ترجمے 1539 سے اخذ کی تھی جسے مولزا نے انجام دیا

تھی معرّا کا استعمال صنفِ ڈراما میں تھا۔ سیکویل اور تھامس نارٹن 1584-1532 نے Gorboduc نام کے اس المیے میں کیا جس کا شمار انگریزی کے اوّلین المیوں میں کیا جاتا ہے انگریزی میں بلا قافیہ نظم پنج ضربی بحر : Iambic pen tametre کے ساتھ مخصوص ہے۔

انگریزی بلینک ورس کی بحر "آئمبک پنٹا میٹر" نہ زیادہ طویل بحر ہے نہ زیادہ مختصر بلکہ ایک اوسط بحر ہے۔ اس بحر میں نظم کیے جانے والے مصرعوں میں پانچ آئمبک ارکان استعمال کیے جاتے ہیں۔ آئمبک رکن ایسے دو اجزا (صابات) کا مجموعہ ہوتا ہے جن میں پہلا جزو (صابہ) غیر تاکیدی اور دوسرا جزو (صابہ) تاکیدی ہوتا ہے۔

(ڈاکٹر حنیف کیفی)

آئمبک بحر کو انگریزی شاعری میں ایک معیاری بحر کا درجہ حاصل ہے جس میں ہر نوع کے جذبے اور خیال کے اظہار کی زبردست قوت ہے۔

یہ آہنگ عام انگریزی بول چال کے آہنگ کے نزدیک تر ہے اس لئے بہت جلد اور تیز رفتاری کے ساتھ ڈراموں اور نظموں میں اس نے قبولیت کا درجہ حاصل کر لیا۔ بالخصوص تیوڈور اور جیکوبین ڈراما نگاروں کی نظم کا یہ ایک معیار بن گیا۔

ملٹن کی Paradise Lost عہد الزبیتھ کے ڈراما نگاروں۔ بشمول شیکسپیئر، رومانوی اور جدید شعرا کی بیشتر نظمیں معرّا میں ہیں۔ سترہویں صدی کے نصف آخر و اٹھارہویں صدی کے نصف اوّل میں نو کلاسیکی شعرا نے اسے التفات کے قابل نہ سمجھا۔ بالخصوص ڈرائڈن اور پوپ وغیرہ نے ہیروئی بیت heroic couplet کو ترجیح دے کر قافیہ بندی کی کلاسیکی روایت کو قائم رکھنے کی سعی کی۔ ڈرائڈن کا المیہ All For Love معرّا کی ایک عمدہ مثال ہے۔

دیکھیے :

alliteration freeverse verse

BLAZON:

سراپائی نظم

ایک فرانسیسی لفظ جس کے معنی ڈھال کے ہیں۔

وہ نظم جس میں عورت کے ازسرتاپا جسم کے مختلف حصّوں اور اعضا کی خوبصورتی بیان کی جاتی ہے۔ شاعر ایک ایک جز کی تفصیل ہی نہیں بلکہ اکثر ان اعضا کی حرکت و سکنت بھی حیطہ تحریر میں لاتا ہے۔

قدیم میں رثائیہ نگار شعرائے روم اور اسکندریائی شعرائے یونان کے کلام میں اس کے ابتدائی اور غلطی نقوش ملتے ہیں شعرائے مابعد نے انہی کی پیروی میں نازک، نفیس اور لطیف تشبیہات اور دور ازکاریوں conceits: کو بار بار اپنے فن میں پیش کیا ہے۔ نتیجتاً ان کی تازگی اور دلآویزی جاتی رہی اور سراپائی مشابہتیں آہستہ آہستہ پامال کلمات clichés: میں بدل گئیں۔

باقاعدہ سراپا نگاری کی ایجاد کا سہرا جیوفری اف ونساف کے سر ہے۔ بعدہٗ میروٹ نے کئی سراپا لکھے۔ 1536 Blason de Bean Telin نام کا مجموعہ اسی کا مرہونِ قلم ہے۔

بعض شعرائے الزبیتھ کے علاوہ اسپینسر کے کلام میں بھی سراپا کی نفیس مثالیں موجود ہیں۔ جیسے اس کی نظم 1595 Epithalanicon ______ سے ماخوذ درج ذیل ٹکڑا :

اس کی بڑی بڑی آنکھیں یوں چمکتی ہیں جیسے نیلوں کی درخشانی

اس کی پیشانی، ہاتھی دانت جیسی سفید

اس کے رخسار سیبوں کی مانند، جیسے سُرخی آفتاب
اس کے ہونٹ چیری کی مانند، جنھیں متوالے ہی توڑ سکتے ہیں
اس کے سینے کے ابھار جیسے ملائی سے لبالب پیالے
اس کے سربانے پستان (بھٹنیاں) جیسے سوسن کی کونپلیں
اس کے ہرت رنگ شانے جیسے مرمر کے مینار
اور اس کا (از سرتاپا) بدن ایسا ہے جیسے جگ مگ کرتا ہوا شاہی محل کا بازار

تھامس واٹسن، سرفلپ سڈنی اور تھامس لاج کے کلام میں سراپا کی بعض عمدہ مثالیں موجود ہیں۔ تاہم یہ قرینہ مغرب میں پروان نہیں چڑھ سکا۔ بجائے اس کے اکثر شعراء نے سراپا کی پیروڈیاں لکھیں اور اکثر ان شعرا کا مذاق اُڑایا جن کی تشبیہات حدِ اعتدال سے پرے تھیں۔

شیکسپیر نے 130 ویں سانٹ میں سراپائی مُتداول مشابہتوں پہ یہ کہہ کر گہرا طنز کیا ہے۔

میری محبوبہ کی آنکھیں، ایسی نہیں ہیں جیسا کہ آفتاب
مرجان زیادہ سُرخ ہے بہ نسبت اس کے ہونٹوں کی لالی کے
اگر برف کی مانند سفید ہیں تو پھیکا کیوں پڑ گیا اس کی چھاتیوں کا رنگ
اگر اس کے بال، تاروں کی مانند ہیں تو کیوں اُگ آئے کالے تار اس کی پیشانی پہ
میں نے دیکھے ہیں دمشق کے سُرخ اور سپید گلاب
لیکن اس کے گالوں میں ان گلابوں جیسی بات کہاں
اور ایسی بہت سی خوشبوئیں ہیں جو زیادہ حظ آفریں ہیں
میری محبوبہ کی اس سانس کی نسبت جس سے تھپکا سا نکلتا ہے ——— (بوکا)

اردو میں سراپا نگاری ایک مستقل موضوع رہا ہے۔

شعرائے قدیم و متاخرین کے قصائد اور غزلیات میں سراپا کی متعدد رسمیاتی اور غیر رسمیاتی ہردوقوع کی مثالیں موجود ہیں۔ تشبیہاتی نادرہ کاری کا وصف ان مثالوں میں مشترک ہے۔ یوروپ کے مقابلے میں اردو میں سراپا نگاری کی

روایت مستحکم رہی ہے۔ غلو اور مبالغہ یہاں بھی شیرو شکر ہے مگر یہ چیز تہذیب شعر کے ایک ایسے جُزو کا حکم رکھتی ہے جس میں غیریت اور اجنبیت ناپید ہے۔ ہمارے سراپائی دور از کار یے conceits: یوروپی مشابہتوں سے کہیں زیادہ متنوع، بلیغ اور پیکر آفریں ہیں شعرائے اردو کی باریک بین نگاہیں جن گوشوں تک پہنچتی ہیں اور انھوں نے اپنے تجربوں کو جس سکوت آمیز اور حساس زبان میں ادا کیا ہے انھیں کا حصّہ ہے۔ شعرائے یوروپ ان حدود سے بعید تر ہیں۔

شیخ ابراھیم ذوق کا شمار ان اساتذہ میں کیا جاتا ہے جن کے کلام میں تازہ کار و طرح دار مشابہتوں کی فراوانی ہے۔ سراپائی اشعار میں بھی ان کی تشبیہات تخئیل و ترصیع سے مملو دلآویز پیکروں کے جھرمٹ خلق کرتی ہیں۔ مثلاً

سینہ تا ناف صفا آب گُہر کا دریا
ناف اک عکس ذقن اس میں بجائے زورق
قد جو گُلبن تو وہ پاؤں کے مناق[؟] ناخن
نیچے گُلبن کے پڑے بکھرے ہوئے گُل کے ورق

کمر نزاکت سے لہکی جائے کرے نزاکت کا بار اُٹھا کے
اور اس پہ سو تو رلہر کھائے بھر اس پہ میں ذوقِ فروزاں

اس ضمن میں انشا کے سراپائی اشعار میں بھی اختراعانہ استعداد یکتا و یگانہ ہے۔ درج ذیل اشعار میں صناعی و مشاقی کی صفات کے پہلو بہ پہلو خلاقی کا جوہر بھی نمایاں ہے۔ جو انشا کی استادانہ مہارت پر واضح دلیل ہے۔

آفتاب اس کی جبیں کے جو مقابل ہووے
صدقے صدقے ہو کہے اُف رے تری چمکاہٹ

اس دُرِ گوش پہ تھی زلف جو کنڈلی مارے
سانپ کے من کی اگر کہیے، تو پھبتی ہے نپٹ

ڈورے آنکھوں میں جھٹے ایسے ہی کافر خونخوار
کر رگِ گل کی نزاکت کو لگا دویں چٹ

چتون اٹھکیل بلا، نرگس جادو، آنکھیں
نگہ ایسی ہے کرے برق کی چشمک کو اُلٹ

شوخی اس روپ سے اس تار نظر پہ کھیلے
آتا جاتا ہو رسن پہ کوئی جس طرح سے نٹ

ناک اس شوخ کی برزخ کی طرح بیچ میں ہے
تاکہ دو چشمے نہ اک ایک سے مل جاویں جھٹ

تھا وہاں نام خدا ۔ عالم خود بینی گرم — اس کے نتھنوں کی پھڑک میں تھی غضب گرماہٹ
گال گدرائے ہوئے چومنے کے لائق ہونٹ — غبغب اور سیب ذقن بوسوں کے قابل چٹ پٹ
وہ دھواں دھار دھڑی، دانت سو موتی کی لڑی — تہ میں انداز تبسم کے رچی شرماہٹ
گردن اس ڈھج سے صراحی جیسے مرغ کی جوں — خون عشاق بڑھا جانے کو حاضر غٹ غٹ
آستیں کو چیر جتاب نظر آتی ہے — اس کے ساعد کی ڈلک میں تھی یہ کچھ پھیلاوٹ
سفید جوں آئینہ شفاف، شکم ایسا صاف — جس میں مخمل کی شکن کی سی پڑی ستھری ہٹ
گدگداہٹ پہ اگر ناف کی پڑ جائے نظر — چپ کف دست خیال اس سے میں جائے چٹ
گھات زانو کی وہ پاکیزہ طرح دار کہ ہائے — دھیان کے ساتھ جہاں پائے نظر جاوے رپٹ
قامت ایسی کہ قیامت بھی کرے جس کو سلام — اس کے اٹھلاتے ہوئے چلنے کی سن کر آہٹ

ـــــــــــ شاہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں

آب نہ تھی جو کون و مکاں میں وہ تیرے مکھڑے میں ہے
تاب نہ تھی جو کہیں جہاں میں وہ تیرے چہرے میں ہے
روپ ہی روپ سراپا تیرا دھوپ ہی دھوپ ہے تن میں
سورج سورج چمک دمک اور رنگ ہے چندن جیسا
پیاری پیاری صورت تیری، مورت چینی چینی
تیرے بال سنہرے، جادو چوٹس پہ بھینی بھینی
رگ رگ نس نس خون ہی خون اور جیون پوروں پوروں
چمکیلی چھوٹ سے ضیائیں بہتی جھرنوں جھرنوں

آمدِ سحر کے نام : رفیق خاور

BOASTING POEM:

فخریہ نظم

وہ نظم جس میں کوئی کردار (ہیرو وغیرہ) اپنی کارگذاریوں، اپنے کارناموں اپنی ستیزہ کاریوں اور اپنے مجادلوں کو بہ زبان تفاخر ادا کرے۔

ہیرو ایسے مواقع پر محض اپنی قوت اور طاقت ہی کے بارے میں ڈینگیں نہیں مارتا بلکہ اپنی جہد کی راہ میں جن اشیاء کو بروئے کار لاتا ہے انھیں بھی مایہ ہائے فخر گردانتا ہے۔

یوروپ میں قدیم رزمیہ شاعری، بیلڈوں اور لوک شاعری کی متعدد شقوں میں ـــــ اس کے نقوش بکھرے پڑے ہیں۔ یونانی ڈراموں کے علاوہ انگریزی ڈراموں (بشمول مارلو اور شیکسپیر: جیسے اوتھیلو اپنی تلوار اور اپنی کامرانیوں کے تعلق سے لاف وگزاف سے کام لیتا ہے) میں بھی تفاخر اور مشیخت کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔

اردو قصائد اور مراثی نیز بعض مثنویوں اور نظموں میں کئی حصے فخریہ عناصر سے معمور ہیں۔ اردو میں اسے ایک مستقل قرینے : convention کی حیثیت حاصل تھی شعرائے کرام نے موقعیت کے لحاظ سے اکثر بڑے حسن وخوبی اور لسانی استقامت کے ساتھ محاسن آرائی اور اوصاف بیانی کا ہے زبان کے جوہر کو بہر طور آزمانے کی یہ ایک صورت تھی۔

فخریہ اجزاء میں شاعر کی تخئیل کئی قریب و بعید سلسلوں کو جوڑتی، مختلف صورتوں کو آپس میں گڈمڈ کرتی اور پھر انھیں ایک نئی شکل عطا کرتی نیز انتہائے جستجو پہ گت۔

ذاتی اور امکان ، یعنی انا امکان کی رسی میں سرگرداں رہتی ہے۔

ہمارے یہاں اکثر مثالوں میں متانتِ شعر برقرار ہے۔ ایک وسیع تر فریم format یا سیاق میں بعید از اعتدال قسم کی کئی مثالیں محیطِ معنی پر کم ہی اثر انداز ہوتی ہیں۔

انیس کے مرثیے سے ایک مثال :

کونیا گیا روم و عرب اک تیغ دو سر سے — گزری سرِ مرکب سے تو خنجر کی کمر سے
درندوں کو امن اس نے دیا فتنہ و شر سے — ضرب اس کی نہ روکی گئی جبریل کے پر سے
کیا کیا نہ بدل جائے گا کیا کیا نہ مٹے گا
پر حشر تک اس ضرب کا سکّہ نہ مٹے گا

کام ہے میرا تغیر ، نام ہے میرا شباب — میرا نعرہ انقلاب و انقلاب و انقلاب
کوئی قوت راہ سے مجھ کو ہٹا سکتی نہیں — کوئی حسرت میری گردن کو جھکا سکتی نہیں
رنگ سورج کا اڑاتا ہے مرے سینے کا داغ — بادِ صرصر کا بدل دیتا ہے رخ میرا چراغ
سنتے آسمان مری نعروں سے بجھ جاتی ہے پھانس — آندھیوں کا میرے میداں میں اکھڑ جاتی ہے سانس
دیکھ کر میرے جنوں کو ناز فرماتے ہوئے — موت شرماتی ہے میرے سامنے آتے ہوئے

نعرۂ شباب : جوش

BOMBAST:

نری لفاظی

لفاظی۔

یونانی لفظ bombux سے مشتق ، بہ معنی ریشم ، ریشمی کپڑا۔

لاطینی میں bombyx بہ معنی نفیس کتان ، ریشم سے تیار کردہ شے ، ریشمی کپڑا ، روئی۔

قدیم فرانس میں bombace بہ معنی سوتی اون۔

گدی کے لیے استعمال کی جانے والی روئی یا گھوڑے کے بال۔

ادب میں وہ اسلوب جس میں سادہ یا رواں زبان استعمال کرنے کے بجائے مغلق اور مترنم زبان کو ترجیح دی جاتی ہے۔ عموماً اس نوع کی زبان کا آہنگ بلند ، نمائشی ، خارج از اعتدال ہوتا ہے اور جو مبالغے ، غلو اور طنطنے کو راہ دیتا ہے۔

کرسٹوفر مارلو کے تقریباً تمام ڈراموں ، ملٹن کے رزمیوں ، اور حتیٰ کہ شیکسپیئر کے المیوں میں اکثر مقامات پر اسی قسم کے لاف گوئی نمایاں ہے۔ الزبیتھ عہد میں زبان کے تئیں یہ رویہ عام تھا۔ بلکہ اسے بڑی قدر و قیمت کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا کبھی کبھی لطیف مزاح کا تاثر پیدا کرنے کی غرض سے لفاظی کی جاتی ہے

شیکسپیئر نے ہیملٹ میں ، ہنری فیلڈنگ نے اپنی تحریف parody: —— میں لفاظی کا برتاؤ اسی غرض سے کیا ہے۔

متاخرین فارسی انشا پردازوں میں نعمت عالی خاں، عبدالقادر بیدل اور اردت خاں کی انشا میں قافیہ بندی، سجع کاری، اور مرصّع نگاری پر خاص توجہ کی گئی ہے صنایع لفظی و معنوی پر خاص زور صرف کیا گیا ہے اور بات سے بات نکالی گئی ہے

اردو میں اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے اکثر انشا پردازوں پر فارسی اُسلوب پرستوں کے اثرات قایم ہیں۔ بعض استادانِ فن کے نزدیک تخیل کی بلند پروازی لفظی آرائش و زیبائش، دقت نگاری و لغت بازی افتخار کا باعث تھی۔ بالعموم سادہ نگاری کا طرز مقبول نہیں تھا۔

میر عطا حسین تحسین، مرزا رجب علی بیگ سرور، مولوی غلام امام شہید اور واجد علی شاہ وغیرہ کی نثریں، انہیں فارسی نثاروں کی پُر تکلف انشا کی پیروی ملتی ہے۔

شاعری میں سودا، ذوق اور انشا کے قصائد، انیس اور دبیر کے مراثی، اور بیسویں صدی میں جوش کی نظمیں اس طور کی مثالوں سے معمور ہیں۔

یہ سماں اور اِک قوی انسان، یعنی کاشتکار
ارتقا کا پیشوا، تہذیب کا پروردگار
طفلِ باراں، تاجدارِ خاک، امیرِ بوستاں
ماہرِ آئینِ قدرت، ناظمِ بزمِ جہاں
نازبردارِ گل، پاسبانِ رنگ و بو، گلشن پناہ
نازپرورد لہلہاتی کھیتیوں کا بادشاہ
وارثِ اسرارِ فطرت، فاتحِ امید و بیم
محرمِ آثارِ باراں، واقفِ طبعِ نسیم
صبح کا فرزند، خورشیدِ زرافشاں کا علَم
محنتِ پیہم کا پیماں، سخت کوشی کی قسم
جلوۂ قدرت کا شاہد، حسنِ فطرت کا گواہ
ماہ کا دل، مہرِ عالم تاب کا نورِ نگاہ
قلب پر جس کے نمایاں نور و ظلمت کا نظام
منکشف جس کی فراست پر مزاجِ صبح و شام

کسان: جوش

دیکھیے:

hyperbole fustain

BOWDLERIZE:

باؤڈلرائز عمل

تھامس باؤڈلر 1754 تا 1854 کے نام سے مشتق۔

باؤڈلر نے شیکسپیر کے ڈراموں کی تلخیص موسوم بہ Shakespeare Family 1818 کے دوران ان عناصر کو حذف کر دیا تھا جو اخلاقِ عامہ کے منافی خیال کیے جاتے تھے۔

باؤڈلر، شیکسپیر کا دل دادہ تھا، تاہم مذہب و اخلاق کے خلاف شاعرانہ جسارتیں اور جولانیاں اس کے نزدیک ناقابلِ معافی تھیں۔

شیکسپیر کے ڈراموں میں مذہبی عقائد کے لحاظ سے قابلِ گرفت مقامات کم ادْکم ہیں لیکن دعوت عام ہیں، انتہائی ناشائستہ بلکہ فحش کلمات و مقامات کی کمی نہیں ہے۔

باؤڈلر قطع و برید کے معاملے میں بے حد سخت واقع ہوا تھا۔ اس نے ان ڈراموں کی تلخیص کے دوران مذکورہ بالا قسم کے مذموم اجزا کو حذف کر دیا لیکن اپنی طرف سے کچھ اضافہ نہیں کیا، بجز حروفِ ربط و عطف کے۔

باؤڈلر کے نزدیک Henry IV میں سب سے زیادہ فحش و خرافاتِ تہذیب تھتے ہیں۔ ان کی قطع و برید کرتے ہوئے اسے بڑی دقتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ ساری ترمیمات کے بعد بھی وہ اپنے کام سے مطمئن نہیں تھا۔ اسی طرح Othello اور Measure for Measure کے فحش اجزا کچھ اس طور پہ متن کے ساتھ خلط

ملتے ہیں کہ تمام محنت و مدت کے بعد بھی باؤڈلر نے اپنے کام کو ایک کوشش ناکام سے تعبیر کیا ہے۔

باؤڈلر کی تلخیص شدہ اشاعتیں بہت مقبول ہوئیں۔ ادب میں اکثر اب اس نوع کے تلخیص و ترمیم کے عمل کو *bowdlerize* کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے۔

اے۔ ڈبلیو۔ ویرل نے بھی اسکولی طلباء کے لئے شیکسپیر کے ڈراموں میں سے ان اجزاء کو نکال دیا تھا جو اس کے نزدیک ناشائستہ تھے۔

دیکھیے:

abridgement

مآخذ

1. M.H. Abrams: A Glossary of Literary Terms (1971)
2. J.A. Cuddon: D.L.T. (1982)
3. G.D. Willock: A Companion to Shakespeare Studies

BURLESQUE:

استہزائیہ نقالی

اطالوی لفظ burlesco سے مشتق؛ جس کے معنی ٹھٹھول اور خندہ زنی کے ہیں۔

اصطلاحاً بناوٹی متانت کے ساتھ تمسخر گی۔

فنِ مزاح کی ایک شکل؛

اس فن کا استعمال ڈرامے یا ڈرامائی وقوعوں کے دوران کیا جاتا ہے۔ استہزائی نمونے فقرہ بازیوں کے ساتھ ساتھ، ناچ گانوں اور تفنن آمیز حرکات سے مملو ہوتے ہیں۔ استہزائیہ نگار نقالی کے ذریعے کسی کے اطوار کی خامیوں کا مذاق اڑاتا ہے۔ مذاق جس کا جھکاؤ اکثر ملامت و مذمت کی طرف ہوتا ہے، کا موضوع کوئی فرد بھی ہوسکتا ہے، کوئی چیز بھی اور کسی معروف یا کم معروف تصنیف و تحریر کا موضوع یا اسلوب نگارش بھی۔

> اگر موضوع یا خیال اہم اور شکوہ خیز ہے تو اسے بڑے مبتذل اور عامیانہ طریقے سے ادا کیا جاتا ہے اور اگر معمولی یا ادنیٰ ہے تو اسے مضحک تفاخر کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ دونوں صورتوں میں مبالغہ کے ذریعے صحیح شکل مسخ کردی جاتی ہے۔ موضوع اور اسلوب میں مغایرت اس کی وہ لازمی خصوصیت ہے جس سے استہزائیہ کی شناخت قائم ہوتی ہے۔

استہزائیہ کی کوئی ایک قطعی ہیئت نہیں ہے۔ بلکہ ہجائی نقل کے مختلف نمونوں کے ضمن میں اس کا اطلاق ایک عمومی اصطلاح کے طور پر کیا جاتا ہے۔ اپنے مقصد اور برتاؤ میں

یہ خاکہ farce سے مماثل ہے۔

> استہزائیہ کے پیچھے معاشرتی، مذہبی یا طبقاتی اختلافات اور معاصرانہ چشمکوں جیسے اسباب و محرکات کام کرتے ہیں۔ بالخصوص سماج کی مروجہ صورت اور اس صورت کے رشتہ پہلوؤں کو تختۂ مشق بنا کر ادیب ایک سماجی نقاد کے طور پر طعن و تشنیع سے کام لیتا ہے۔ اس طنزآمیز رویے کے باوجود استہزائیے کا مقصد اپنے پیش نظر محض ہنسی تمسخر پیدا کرنے سے عبارت ہے۔

چاسر کی نظم Miller's Tale اور سروانٹیز کا مہماتی ناول Don Quixote قرون وسطیٰ کے رومان پاروں کے استہزائیے ہیں۔ جان گے کی غنائیہ نظم The Beggar's Opera 1728 میں سنجیدہ اوپیرا کی نقل اتاری گئی ہے۔ ڈرائیڈن کا The Hind And the Panther 1687 اور شیریڈن کا The Critic 1798 کا شمار انگریزی ادب کے نمایاں ترین ڈرامائی استہزائیوں burlesque میں ہوتا ہے۔

> انگلستان اور امریکہ میں استہزائیے کا تعلق زیادہ تر موسیقی کی محفلوں سے رہا ہے۔ ان میں نیم سنجیدہ نوعیت کی خاص کشش کا مرکز ہوتی ہیں۔ ان محفلوں کی ایک مخصوص پہچان ان کی عجیب و غریب موسیقی، بے تکے جملے، اچھے بول اور معاصرانہ واقعات سے وابستہ ہوتی ہے۔

چربہ: caricature تحریف parody اور تلبیس travesty: جیسی انواع بھی استہزائیہ کے ذیل میں آتی ہیں اور انھیں اکثر ایک دوسرے کے متبادل کے طور پر بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ نقالی ان میں مشترک و بنیادی قدر ہے۔

> استہزائیہ کا تعلق بڑی حد تک ڈرامے سے ہے، جس میں نقل کرکے دکھایا جاتا ہے جب کہ چربہ سازی میں کسی کی صورت یا سیرت کے امتیازی اوصاف پر غیرمعمولی زور دے کر ظرافت کا سامان پیدا کیا جاتا ہے۔

مضحک ہیروئیہ mock heroic: یا مضحک رزمیہ mock epic: کا شمار اعلیٰ استہزائیہ high burlesque میں ہوتا ہے۔ اس کے تحت کسی غیر اہم اور ادنیٰ موضوع کو انتہائی متانت اور فن کارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا شمار بیانیہ میں ہوتا ہے۔ اس کے ذریعے کسی خاص رزمیہ اور اس کے طرز کی نقل

پیش نہیں کی جاتی بلکہ ادنیٰ اور معمولی موضوعات و مثال رزمیے کے بلند کوش پیرائے میں بیان کیے جاتے ہیں۔ مصنف ادنیٰ موضوع اور اعلیٰ اسلوب کے تضاد سے مضحک تاثر ابھارتا ہے۔

پوپ کی نظم The Rape of the Lock اس نوعیت کی منفرد ترین مثال ہے۔

تحریف: Parody (یونانی: بہ معنی غنائی و نغمہ معکوس) کی فرع اعلیٰ استہزائیہ میں شمار کی جاتی ہے۔

> تحریف نگار کسی دوسرے مصنف کے موضوعات و طرزِ نگارش کی توڑ مروڑ کر نقل پیش کرتا یا اس کے الفاظ و مخصوص اسلوب کو تھوڑے سے ہیر پھیر بدل کے ساتھ ایک دوسرے ادنیٰ اور قطعیت نامطابق موضوع کے لیے استعمال کرتا ہے۔ تحریف کا مقصد اصل کو کم تر یا ادنیٰ ثابت کرنا یا باور کرانا نہیں ہوتا بلکہ سامع اور قاری کو تفنن کا سامان مہیا کرنا ہوتا ہے۔

انیسویں صدی تحریف کے عروج کا زمانہ ہے۔ آج بھی استہزائیہ کی دیگر انواع کے مقابلے میں تحریف ہی سب سے مقبول ترین صنف ہے۔

انگلستان میں ماکس بیربوم، اور امریکہ میں جیمس تھربور، برٹ ہیگل اور ای بی وائٹ کا شمار صف اول کے تحریف نگاروں میں کیا جاتا ہے۔

ملا رموزی کی گلابی اردو بھی پروفیسر قمر رئیس کے خیال کے مطابق قدیم اردو ترجموں کی پیروڈی ہے۔

> ملا رموزی نے جملوں کی بے ربطی، اضافتوں کی کثرت اور صرف و نحو کے اصولوں سے انحراف کرکے ایک اچھوتا اور مضحکہ خیز اندازِ تحریر پیدا کردیا ہے۔

تلبیس travesty: کی تکنیک کم لطیف ہے۔ اسی لیے اسے ادنیٰ استہزائیہ سے موسوم کیا جاتا ہے۔

> تلبیس کسی سنجیدہ فن پارے کی تمسخر آمیز، نامتناسب اور ادنیٰ نقالی سے عبارت ہوتی ہے۔ تلبیس نگار متین اور پرشکوہ موضوع کو انتہائی ادنیٰ بلکہ بھونڈے اور بھی طریقے سے پیش کرتا ہے۔

اس نوع کی بہترین اور قدیم ترین مثال Battle of the Frogs and Mice ہے جو ہومر کے رزمیے کی تلبیس ہے۔

سیموئل بٹلر کی نظم Hudibras 1663 ادبی استہزائیہ کی ایک نمایاں مثال ہے۔ بٹلر نے اپنی نظم میں اس فرقے پر کڑا طنز کیا ہے جسے پیوریٹن کہا جاتا ہے بٹلر نے ایک پیوریٹن مجاہد سر ہیوڈی برس کی مہمات کے ذریعے مذہبی رجعیت کا مذاق اڑایا ہے۔ مگر یہ مجاہد روایتی فدا کارانہ رومان پاروں کے خیر اندیش ہیروؤں کی طرح اولوالعزمی کے کارہائے نمایاں سے نہیں گزرتا بلکہ وہ ان اعمال سے گزرتا ہے جو کسی بھی سرفروش کی شان کے خلاف ہیں۔ مزاح کے تاثر کو شدید کرنے کی غرض سے بٹلر نے جا بجا مضحکہ خیز دیہی محاوروں اور رذیل قافیہ بندی سے کام لیا ہے۔

دیکھیے:

anti-masque caricature farce irony
mockepic mock-heroic parody satire

سیاق

1. Leo Hughes, A Century of English Farce (1956).
2. R.C. Elliot, The Power of Satire: Magic Ritual Art (1960).
3. John D. Jump, Burlesque (1972).
4. Joseph A. Dame, Parody (1988).

BYZANTINE AGE:

عہد بزنطینی

بزنطینی۔ ایک قدیم یونانی شہر موسوم بہ Byzantium سے مشتق جو چوتھی صدی عیسوی کے بعد شہنشاہ قسطنطین کے نام پر قسطنطنیہ کے نام سے مشہور ہوا۔

دوسری صدی عیسوی میں بازنطیم سلطنتِ روم کے زیر نگیں آگیا تھا۔ چوتھی صدی عیسوی میں شہنشاہ قسطنطین نے اسے اپنا پایۂ تخت بنا لیا اور وہ روم ثانی کہلانے لگا۔ اس صدی سے ترکوں کے تسلط یابت 1543 تک کے دور کو عہد بزنطینی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ بعض مورخین چوتھی صدی عیسوی سے سقوطِ قسطنطنیہ تک کے زمانے کو عہد بزنطینی سے تعبیر کرتے ہیں۔

یونانِ قدیم کی تہذیب اور اس کے آثار، فنونِ لطیفہ، فلسفہ اور دیگر علوم اساطیر اور اساتین وغیرہ کو رومیوں نے مشرق، روم اور بعد ازاں مشرق بہ مسیح تو کر دیا تھا مگر یونانی روح کی بالادستی بڑی حد تک قائم رہی۔ چوتھی صدی عیسوی میں جب شہنشاہ قسطنطین نے مسیحیت قبول کر لی تب بزنطینیوں کو یونانی فکر و فن، کفر و الحاد، بہ الفاظ دیگر خرافات کا مجموعہ نظر آنے لگا۔ ایک ایسی عظیم ترین تہذیب کو چشم زدن میں تہس نہس کر دینا آسان نہ تھا جس کی تاریخ ماضی میں کئی صدیوں پر پھیلی ہوئی تھی۔ بہر حال کے برابر ہی اس کا

رد عمل ہوتا ہے۔ رنگ میں باہمی تناقض کے باوجود ایک دوسرے پر اثر انداز
ہوتی ہیں اور جو آخری شمار میں کسی ایک وحدت میں ختم ہو جاتی ہیں یا ان کی
تعلق : original صورتیں یکسر بدل بھی ہوتی ہیں۔

یونانِ قدیم کی تہذیب، فکر اور فن کی روایات میں زبردست جدلیاتی قوت تھی۔
اسی کا نتیجہ ہے کہ مسیحی عقیدے کی طاقتور یورش کے بعد اسے تخفیف سی ضرب
پڑتی ہے مگر اسی ضرب میں اس کی قلبِ ماہیت کی ایک صورت بھی پنہاں تھی کہ

داخلی سطح پر یونانی فکر کی قضایات اور حرکیت، اسطوری ذہنی و دانش ورانہ
حریت، صداقت کی تلاش و تحقیق اور استنباط نتائج کے طریق اپنے عہد کے مسیحی
آہستہ آہستہ مسیحی ضمیر کا حصہ بنتے گئے ہیں۔ بعدازاں جس کے آثار قرونِ
وسطیٰ کی آخری صدیوں سے رونما ہوتے ہیں۔ پروٹسٹنٹ فرقے کا قیام، کلیسائے
روم کی مرکزیت کا کم زور پڑنا، مشرقی بنیادی مسیحی روح سے انحراف اور اس
مغربیت کی ترویج جس کا مصدر صرف یونانی دانش کی حیاتیات تھی۔ نیز حضرت
مسیح کا ایک مجسم اسطور کی شکل اختیار کرلینا وغیرہ ایسے واضح نشانات ہیں جو
یونانی فکر کی بالیدہ ساختوں کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ بیسویں صدی تک پہنچتے
پہنچتے مسیحی عقیدے کے معنی صرف مسیح پر ایمان کے ہوگئے۔ خدا پر اس کا
یقین ہو یا نہ ہو مسیح پر ایمان ہی ایک عیسائی کے لیے کافی سمجھا جاتا ہے۔

مسیحی عقیدے اور مغربی تہذیب و تمدن میں خارجی اور داخلی تبدیلیوں کا سلسلہ
ماضی میں (بازنطیم) قسطنطنیہ سے جاکر ملتا ہے۔

آرٹ میں بزنطینی Byzantine سے مراد وہ طرزِ تعمیر ہے جو قوسی محرابوں
قبوں، دائروں اور رنگا رنگ پچی کاری سے اپنی انفرادیت قائم کرتا ہے۔
اس طرزِ تعمیر نے سب سے پہلے رومی فنِ عمارت سازی پر گہرے اثرات قائم کیے
اور روم و بازنطیم کے امتزاج سے تعمیرات میں اس تخصیصی صورت نے نمو
پائی جس کی نقالی بعد ازاں کئی یورپی ممالک میں کی گئی۔ یہ امتزاجی صورت مصوری
کے ان روغنی اور متنوع رنگوں پر مشتمل نمونوں میں بھی ملتی ہے جو درباروں
اور کلیساؤں کی زینت تھے۔ ان میں حضرت مسیح، بی بی مریم، اکابرین و
بزرگانِ دین، اور شہدا کی قدِ آدم بہ طرزِ اسطور وہ تصاویر منقش تھیں جنھیں

بعد میں بے حد فروغ حاصل ہوا۔ روس اور مشرقی یورپ کی چھوٹی چھوٹی ریاستوں
میں جب مسیحیت پہنچی تو وہاں کے کلیساؤں کی عمارتوں اور اندرونی دیواروں کی
مصوری نے بزنطینی طرزِ فن ہی پر اپنی بنائے کار رکھی۔
بیش تر حکمرانوں کا اوّلین و آخری مقصد مسیحیت کی تبلیغ و اشاعت تھا۔ چوتھی
صدی عیسوی میں بازنطیم نے کلیسائے روم سے علاحدگی اختیار کرلی تھی اور خود
مملکتِ روم کے دو ٹکڑے ہو چکے تھے۔ مگر مسیحیت اور رد الحاد کی تحریک میں
سب پیش پیش تھے۔

بزنطینیوں نے یونانی فکر و فلسفے کے ان اجزا کو چھانٹ دیا جن سے کفر کی بو آتی
تھی۔ البتہ فلسفیانہ غور و فکر کی یونانی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے انھوں نے
افلاطونی اور ارسطوئی فلسفوں کی مسیحی عقیدے کی روشنی میں تفسیریں کیں اور
یونانی کثرت کے بالمقابل توحید فی التثلیث عقیدے (یعنی باپ، بیٹے
اور روح القدس کے ذاتِ باری میں متحد ہونے کے عقیدے) کو رواج دیا۔
یونان کی ان عظیم کلاسیکی تصنیفات و مخطوطات کو یکجا اور محفوظ کیا جو طب، ریاضیات
فلکیات، سیاسیات اور ادب پر مشتمل تھے اور صدیوں سے ادھر ادھر بکھرے
پڑے تھے۔ قدیم متون کی تشریحات و تعبیرات عمل میں آئیں۔ تاریخ نگاری
کے ساتھ قانون کی تشریح، تفسیر اور معیار بندی کی گئی۔ وضاحتی فرہنگیں
ترتیب دی گئیں اور قواعدِ زبان کو موضوعِ بحث بنایا گیا۔

بزنطینی نظامِ تعلیم میں قدیم یونانی علم و ادب کو ایک نمایاں جگہ دی گئی اور
علی الخصوص اس کا مطالعہ کیا جانے لگا۔ درحقیقت بازنطیم سے یونانی
دانش و بینش کی باقاعدہ تفہیم اور تنقیح و تشریح کی روایت کا آغاز ہوتا ہے
بعد ازاں عربوں کے ذریعے مناسب طور پر اس کی توسیع عمل میں آئی۔

سیاق

1. D. Talbot Rice, Constantinople, Byzantium-Istanbul (1965).
2. M. Maclagan, The City of Constantinople (1968).

C

CACOPHONY:

کریہہ الصوت

نثر یا نظم میں بالتکرار ایسی اصوات کے استعمال سے تنافر یا سامعہ خراشی کا عیب پیدا ہو جاتا ہے جو کرخت اور کریہہ کہلاتی ہیں یا جن کے تلفظ کی ادائیگی میں دقت واقع ہوتی ہے۔

اس قسم کی نامتجانس آوازوں کا استعمال کہیں دانستہ کیا جاتا ہے اور اسے عیب بھی قرار نہیں دیا جاتا، جیسے مزاح کے تاثر کو ابھارنا یا کسی سنجیدہ کلام کی پیروڈی کرنا۔

وہاں متنافر آوازیں عیب کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں جہاں شاعر کو اپنے کلام پر قدرت نہیں ہے اور جو صوتی تاثر کی قدر سے نابلد ہے۔ وہ زبان جو اپنے تاثر میں روانی، موسیقیت اور خوش گواری کا احساس برانگیخت کرتی ہے، خوش صوت: *euphony* کہلاتی ہے اس قسم کے کلمات اپنی آوازوں کی خوش ادائی سے پہچانے جاتے ہیں۔

جدید شعریات خوش اور بد اصوات کی تقسیم کو نہیں مانتی۔ پہلے یہ خیال کیا جاتا تھا (جیسے ہمارے یہاں شبلی کا یہی موقف ہے) کہ بعض الفاظ (یعنی مجموعۂ اصوات) خوش گوار اور بعض ناگوار ہوتے ہیں۔ جب کہ جدید شعریات کے نزدیک لفظ کسی آواز سے نہیں محض اس کے طریق استعمال سے اچھا یا بُرا تاثر خلق کرتا ہے۔ اسی طرح محل استعمال کے باعث آوازیں اپنے تاثر میں کہیں تنافر کا احساس پیدا کر سکتی ہیں اور انہی آوازوں سے کسی دوسرے مناسب موقع پر خوش آہنگی کا احساس پیدا ہو سکتا ہے۔

CAESURA:

وقفۂ شعری

لاطینی لفظ بمعنی قطع، کاٹ (جمع :*caesurae*)

وقفہ جو زبان کی فطری لے اور روانی کے مطابق کسی سطر/مصرعے کے ابتدائی، وسطی یا آخری ٹکڑے میں واقع ہوتا ہے۔

وقفۂ شعری عام طور پر دس یا اس سے زائد صالبات پر مشتمل نظم میں واقع ہوتا ہے اور جس کے ذریعے شعر کے آہنگ میں تنوع پیدا ہوتا ہے۔

شعری وقفہ جذبے، خیال اور لہجے میں تبدیلی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اسی معنی میں شعر کی قرأت اور نثر کی قرأت میں واضح فرق ہے کہ شعر یا مصرعے کے درمیان میں واقع ہونے والے تعطلات، شعر کی جذباتی لے، ڈرامائیت اور کبھی مزاح کے تاثر کو شدید و بامعنی بنا دیتے ہیں جب کہ نثر کی نحوی ساخت کو اپنے ہی طور پر ہی قائم رکھا جاتا ہے۔

جیورج ھربرٹ کی نظم *Virtue* کے درج ذیل مصرعے میں تواتر کے ساتھ تین وقفے واقع ہیں۔ وقفے کا نشان ‖ ہے۔

Sweet day, ‖ so cool, ‖ so calm, ‖ so bright!

اگر ان وقفوں کو منہا کر کے مصرعے کی قرأت کی جائے تو شاعر نے دن کی جس سکون آمیز اور سکوت آمیز خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ احساس کی سطح پر اس سے پوری طرح لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔

اسما وقفہ ہائے شعری اسلسل خیال میں پیدا ہونے والے فطری تعطلات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے جز گویا دوسرا ٹکڑے کا محرک ہے۔ ایک کیفیت، ایک معین سے شعری وقفے کے بعد دوسری کیفیت میں ضم ہو جاتی ہے اور اس طرح ایک دوسرے کو شدید اور معنی خیز بناتی ہے۔

CANON:

مسلّم تصنیفات / مستند فہرست تصنیفات
اناجیل کی فہرست مسلّمہ۔
مسلّم و غیر مشتبہ تصنیف و تحریر۔

انجیل کے نسخوں کی وہ فہرست جو صحیح اور مستند خیال کی جاتی ہے۔ جن کی توثیق مستند خدا رسیدہ ہستیوں نے کی ہے یا باضابطہ طور پر جن کی تصدیق کسی فیضان یاب مذہبی ادارے کے ذریعے عمل میں آئی ہے۔
انہی اناجیل کے حوالے بھی اعتبار و احترام کے لائق سمجھے جاتے ہیں جو پہلے سے محقق ہیں۔

اس اصطلاح کو ایک خاص معنی میں رومن کیتھولک چرچ نے رواج دیا۔ Saints Canon اسی کی تشکیل ہے۔ اناجیل کی صحت کے بارے میں عیسائی بزرگان دین پر مشتمل اس جماعت کی رائے حق و حکم کا درجہ رکھتی ہے۔
انجیل مقدس کا پہلا مستند نسخہ 1611 میں شائع ہوا۔

غیر موثق انجیل یا عہد نامہ عتیق کے محرّف حصّوں کا شمار اسفار محرّفہ apocrypha میں کیا جاتا ہے۔ بالخصوص عہد نامہ عتیق کے یونانی نسخے کے وہ حصے جو عبرانی انجیل مقدس میں موجود نہیں ہیں از روئے اصطلاح انھیں الحاقی یا محرّف؛ apocryphal سے موسوم کیا جاتا ہے۔ یہود کے نزدیک یونانی عہد نامہ عتیق کی کتب غیر مستند ہیں۔

——— کسی مصنف کی غیر الحاقی اور غیر مشتبہ تحریریں بھی اسی ذیل میں شمار کی جاتی ہیں۔ اس کے برعکس ہر وہ تصنیف وضعی اور مشتبہ ہے جس کے مصنف کی استنادیت ہنوز تحقیق طلب ہے۔

شیکسپیئر سے منسوب بعض ڈراموں (مثلاً Pricles اور Prince of Tyre) کے بارے میں اب یہ رائے حتمی مانی جاتی ہے کہ وہ اصلاً کسی اور نامعلوم مصنف کے تحریر کردہ ہیں۔ اسی بنا پر ان کا شمار اسفار محرّفہ apocryphal میں کیا جاتا ہے برخلاف اس کے شیکسپیئر کی فہرست مسلّمہ 37 ڈراموں پر مشتمل ہے۔

امیر خسرو سے منسوب اکثر اشعار، پہیلیاں اور کہہ مکرنیاں ہنوز تحقیق طلب ہیں۔ ان کی تصنیف خالق باری کا ایک بڑا حصّہ مشتبہ اور الحاقی ہے۔

عرصہ دراز تک معراج العاشقین کو خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی تصنیف سمجھا جاتا رہا ہے جس کے اصل مصنف مخدوم شاہ حسینی بیجاپوری ہیں (تحقیق از ڈاکٹر حفیظ قتیل) پرتھوی راج راسا کا ایک بڑا حصّہ ملحقات پر مشتمل ہے۔ دیوان مخفی کے بارے میں یہ ثابت ہو چکا ہے کہ اسے زیب النساء سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ اسی طرح دیوان خواجہ معین الدین چشتیؒ کو غلطی سے ان کے نام سے منسوب کیا جاتا رہا ہے۔ یہ بھی اب ثابت ہے کہ یوسف زلیخا اور گشتاسپ نامہ فردوسی کے بجائے کسی اور مصنف کے تخلیقی کارنامے ہیں۔

اسی طرح احادیث نبویؐ کا ایک بڑا حصہ الحاقی اور وضعی ہے۔ صدیوں کی چھان پھٹک کے بعد ان روایتوں کو نکال دیا گیا ہے جن میں بطل اور دروغ کا شائبہ تھا۔ صحاح ستّہ کا شمار مسلّمات میں کیا جاتا ہے۔

CARICATURE:

چربہ / مسخی کردار

تفنّنِ طبع کی غرض سے کسی کردار کے اطوار، عادات اور خصوصیات کو توڑ مروڑ کر مبالغے کے ساتھ پیش کرنا۔

ناول نگار کبھی دانستہ یہ عمل کرتا ہے اور کبھی کسی حقیقی کردار کی تشکیل کے مقاصد میں ناکامی، کردار کو چربے میں بدل دیتی ہے۔

ادب میں انفرادی اور پیچیدہ کردار وہ ہوتا ہے جس کی اپنی ایک داخلی زندگی ہوتی ہے اور جو ہر بار فطرت اور حالات کے بالمقابل اپنی فن اور اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتا اور تبدیل ہوتا ہے۔ گندیا سپاٹ flat کردار اس قوت سے عاری ہوتے ہیں۔ مسخی کردار اسی ذیل میں آتا ہے۔

ڈکنس کے چند مرکزی کردار، جن کی فکر و احساس کی حدود بھی وسیع ہیں اور جو ایک معنی میں بھرے پُرے کردار ہیں، اس طور پر تراشے گئے ہیں کہ وہ کردار سے زیادہ چربے معلوم ہوتے ہیں۔

ڈکنس کے فن کا کمال یہ ہے کہ اس کے کردار مبالغہ آمیزی کے باوجود جوش آفریں بلکہ انتہائی تفریح طبع کا سامان بھی مہیا کرتے ہیں نیز ناول کے معنی سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ ادبی معنی کی رو سے وہ سپاٹ ہیں لیکن تاثر کے لحاظ سے ان میں بلا کی قوت ہے۔

چربہ سازی میں کسی کی صورت یا سیرت کے امتیازی اوصاف پر غیر معمولی

زور دے کر ظرافت کا سماں پیدا کیا جاتا ہے۔ مصوری کے علاوہ افسانوی ادب میں بھی چربہ سازی کے ذریعے کرداروں اور ماحول کی اصل صورتیں بگاڑ کر پیش کی جاتی ہیں مگر اس حد تک کہ دیکھنے اور پڑھنے والے کو پہچاننے میں دقت محسوس نہ ہو۔

چربہ سازی کا مقصد محض تفنن طبع ہوتا ہے اور کبھی ایسا طنز بھی جو گوارہ اور خوش کن ردعمل تو پیدا کرتا ہے مگر اس کا تاثر ناقابل برداشت نہیں ہوتا۔ اب چربہ سازی کا بہترین مصرف کارٹون کے فن میں دکھائی دیتا ہے۔ فلم، ٹی۔ وی اور اخباروں کے روز افزوں فروغ نے چربہ سازی کے فن کو نئی معنویتوں اور نئی جہتوں سے روشناس کرایا ہے۔

چربہ سازی کا فن ہمیشہ اس دور میں غیر معمولی مقبولیت حاصل کرتا ہے جب معاشرے کی بہترین اقدار اپنے زوال پہ ہوتی ہیں اور زندگی کے تقریباً تمام شعبوں پر دکھاوے، بناوٹ، اور تصنع جیسے کھوکھلے میلانات قائم اندازہوجاتے ہیں۔ انگریزی ادب میں سترہویں صدی اور انیسویں صدی کے آخری دہوں میں ان رجحانات کا غلبہ تھا۔ انھیں ادوار میں چربہ سازی کے فن کو بھی غیر معمولی فروغ ملا۔

burlesque parody travesty

سیاق

1. E.M. Forster: Aspects of the Novel (1927)
2. Purey Lubbock: The Craft of Fiction (1926)
3. W.J. Harvey: Character and the Novel (1966)

CARMEN FIGURATUM:

تجسیمی نظم

دو لاطینی الفاظ سے مرکب، carmen بہ معنی گیت، نظم figuratum بہ معنی شکل، شکل والی نظم (تجسیمی نظم)

اسے انگریزی میں altar poem کہتے ہیں۔ اصلاً فارسی شاعری سے ماخوذ ——— سطروں اور بندوں کی اس طرح پر تشکیل کہ پورا فن پارہ ایک تصویر یا پیکر کا نمونہ بن جائے جیسے کوئی بوتل، درخت، پیالہ، صراحی، بارسنگھ وغیرہ اس قسم کی نظموں کی بیئت ساخت موضوع کے مطابق عمل میں آتی ہے۔

تجسیمی نظم کے بعض عمدہ تجربے شعرائے نشاۃ الثانیہ مثلاً ودر، ہیرک اور ھربرٹ وغیرہ کے یہاں ملتے ہیں۔ جدید ادوار میں ڈلان تھامس اور اپولی نیر نے اسی قسم کی بعض کامیاب نظمیں لکھی ہیں۔ اس کی نظم بہ عنوان pleut میں لفظوں سے گرتے ہوئے آنسوؤں کی تصویر بنائی گئی ہے۔

جدید ادوار میں تجسیمی نظم : concrete poem اسی کی ملتی جلتی شکل ہے۔ ان میں تصویری نظموں کے علاوہ ایسی مثالوں کی تعداد بھی وافر ہے جو کم از کم لفظوں یا محض ایک لفظ یا مختصر ترین یک مصرعی یک سطری یا دو یا تین مختصر ترین مصاریع پہ مشتمل ہیں۔

تجسیمی تنظیم کے طور پر خیال کو حرفی یا بصری نمونہ جو قاری کو لسانی جبر سے آزاد کر کے ترسیل معنی کی حدود کو وسیع کرتا ہے، الفاظ و فکر کی منطقی ترتیب سے عاری اور نحوی ساختیات شعری سے انحراف پر قائم ہوتا ہے۔

تجسیمی نظمیں چینی تصویری رسم الخط کی یاد دلاتی ہیں اور عربی خطاطی سے مماثل ہیں۔

یہ شکلیں مقاصد کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف مگر مصورانہ عمل کے اعتبار سے ایک دوسرے سے قریب تر ہیں۔

دیکھیے :
emblem book pattern poetry

CARNIVALIZATION/CARNIVALESQUE

کارنیوال سازی

لاطینی لفظ carnem levare سے مل کر بنا ہے بمعنی گوشت کھانے سے پرہیز رکھنا۔

میخائل باختن نے اپنی کتاب The Dialogic Imagination (انگریزی ترجمہ: 1981) میں اس لفظ کا استعمال بطور ایک اصطلاح کے کیا ہے۔

عیسائی بالخصوص رومن کیتھولک پیروکار ایسٹر (حضرت عیسیٰ کے قبر سے اٹھنے کا دن جسے عید الفصح بھی کہا گیا ہے) سے قبل 40 دنوں تک مجاہدۂ نفس کے طور پر روزے رکھتے ہیں۔ اس زمانے کو لینٹ کہا جاتا ہے عیسائیوں کے نزدیک ان دنوں کا رتبہ بہت بلند ہے۔ اس اثنا میں غل غپاڑوں اور رنگ رلیوں سے بھی عموماً احتراز کیا جاتا ہے، اسی نسبت سے ترک کردہ اشیا میں گوشت بھی شامل ہے۔

لینٹ کے روزوں کے شروع ہونے سے پہلے کارنیوال کو ایک تہوار کے طور پر بڑے دھوم دھام اور عیش و عشرت کے ساتھ منایا جاتا ہے ان دنوں میں گوشت کھانے کی پوری آزادی ہوتی ہے اس لیے گوشت کھانے کے ساتھ دیگر سامانِ عیش سے بھی فیض اٹھایا جاتا ہے۔ کارنیوال انھیں آخری دنوں کی تقریب و تفریح کا نام ہے۔ آہستہ آہستہ کارنیوال کا تصور محض اس تہوار سے متعلق نہ ہو کر عام میلوں، ٹھیلوں، سوانگوں اور کھیل تماشوں میں بدل گیا۔ اب ہر اس تقریب کو کارنیوال کا نام دیا جاتا ہے جو کہیں بھی کسی بھی روز اجتماعی کھیل، جشن اور تفریح کے طور پر منعقد کی جاتی ہے۔

کارنیوال کے انعقاد کا خواہ کوئی تاریخی، مذہبی یا ہنگامی نوعیت کا کم واضح خارجی مقصد ہو، عوام انھیں اپنی انفرادی اور اجتماعی محرومیوں اور کم مائگیوں کے احساس سے چھٹکارا پانے، معمول اور یکسانیت کو جھٹکنے یا اقتدار و مقتدر establishment کے جبر سے فرار حاصل کرنے کا ایک علامتی اور نفسیاتی ذریعہ خیال کرتے ہیں۔

میخائل باختن نے کارنیوال کے انہی وسیع تر تجربے اثرات کو اپنے تجزیے کا موضوع بنایا ہے جو روزمرہ زندگی پر ہی مرتسم نہیں ہوتے ادب اور زبان میں بھی مختلف نوعیت کی تشکیلات کا باعث بنتے ہیں۔ کارنیوال کی رسمی تہذیبی اور مذہبی قدر ہی سے ادبی کارنیوال کا تصور ماخوذ ہے اس کی قدیم ترین مثالوں میں سقراطی مکالمات اور ان کا وہ متناقضانہ پہلو ہے جو بظاہر بعید از منطق دکھائی دیتا ہے بہ باطن منطق اساس ہوتا ہے۔ کارنیوالی خاصیت پیروڈی، استہزائیوں: burlesques اور ذاتی ہجویات وغیرہ کی بھی ایک کرداری خصوصیت ہے۔ اس اعتبار سے مبنی پس کی ہجائیہ اور کبھی تحریریں بھی اپنے کردار میں کارنیوالی عناصر کے ساتھ مخصوص ہیں۔ باختن Gargantua and Pantagruel (رابیلے) اور کہانی Bobok 1873 (دوستووسکی) میں بھی کارنیوالی عنصر کی شمولیت دیکھتا ہے۔ اس کارنیوالی عنصر کی تشکیل میں بیک وقت کئی اجزا کام کرتے ہیں، اوّل دو زمانی dialogic ہیئت والے ناولوں کی وہ یہ صفت بتاتا ہے کہ وہ "کثیر صوتی" ہوتے ہیں اور خارج کے جبر سے آزادی کا منشا ان کی سرشت میں ہوتا ہے، خود مصنف کے نقطۂ نظر کے جبر سے بھی ان کے کردار رہائی پا لیتے ہیں۔ اسی لیے ایسے مخاطبوں میں کارنیوالی تماشوں کی آزادہ روی اور اقتدار کو تہ و بالا کرنے کا میلان شدید ہوتا ہے۔ دوم مخاطبوں میں طنز اور مزاح کا رویہ حقیقت کو اس کی معلوم، معین اور جانی بوجھی شکل میں اخذ کرنے کے بجائے اس کو پورے تناظر اور دیگر رشتوں میں قطعی غیر متوقع طور پر دیکھنے سے عبارت ہے۔ جہاں طنز ہے وہاں توقع شکنی ہے جہاں مزاح ہے وہاں آزادی کے ساتھ کھل کھیلنے کا عمل ہے موجود و معلوم کو دونوں صورتوں میں تحریف سے گزارا جاتا ہے۔ اس قسم کی توڑ پھوڑ یا مقتدرہ یا مذہبی اجارہ داری

اور ادارہ بندی کے تحکم کے تئیں کارنیوال مخرب اور تباہ کرنے والی قوت کے طور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ سوم فینٹیسی یا فنتاسیہ وہ عنصر ہے جو موجود آزادیوں میں آزادی کی ایک نئی تصویر پیش کرتا ہے۔ آزادی ہی نہیں انسانی تخیل کی اس روش کو ظاہر کرتا ہے جو عقیدے faith: اور منطق logic: سے بالا ہے مصنف کسی دُنیا کو پیش نہیں کرتا اور نہ ہی نقل imitate: کرتا ہے بلکہ خلق کرتا ہے ایک ایسی دُنیا جس کے سارے اور چھور کا خالق وہی ہوتا ہے اور اُسی کے دم سے وہ سرگرم اور فعال ہوتی ہے۔ باختن، دوستووسکی کی کہانی Bobok کو ایک ایسی ہی مثال بتاتا ہے۔

دیکھیے :

author death of dialogic/monologic Russian formalism

سیاق

1. Geofrey Hartman, Beyond Formalism (1970).
2. Ladislav Mateyka and Krystyna Pomroska, ed., Readings in Russian Poetics (1971).
3. Raman Selden, Contemporary Literary Theory (1985).

CATALOGUE VERSE:

فہرسی نظم

وہ نظم جس میں اشخاص ، اشیاء ، مقامات اور تصورات وغیرہ کا سلسلہ وار بالتفصیل بیان ہوتا ہے ۔ اور جو اکثر صورتوں میں طویل ہوتی ہے ۔ بعض شعرا کا مقصد اخلاق آموزی ہوتا ہے بعض کا محض علم و اطلاع بہم پہنچانا ۔ قدرت کلامی اور استادانہ مہارت کے علاوہ متعلق بہ موضوع معلومات سے بہرہ ور شاعر ہی اس نوع کی نظم سے کامیابی کے ساتھ عہدہ برآ ہو سکتا ہے ۔

اس قسم کی بیشتر مثالیں قدیم رزمیوں میں دستیاب ہیں ۔ ملٹن بھی فردوس گم شدہ میں اکثر مقامات پر اس صنعت کو بروئے کار لایا ہے ۔

اردو شاعری میں بھی فہرسی نظموں یا فہرسی اجزا کی کئی مثالیں موجود ہیں ۔ شعرا نے سہروں سراپا کی نظموں ، مثنویوں اور قصیدوں میں بھی اس صنعت کا بخوبی استعمال کیا ہے ۔

دیکھیے :

blazon didactic literature

CATHARSIS:

تزکیہ

تطہیر ، تنقیہ ، تخرج ۔

یونانی لفظ *katharsis* سے مشتق ، جس کے معنی تزکیہ و تطہیر کے ہیں ۔

طب یونانی میں اس کے معنی اسہال *purgation:* یا جسم سے ناگوار و زائد اخلاط *humours:* (جنھیں سودا ، صفرا ، بلغم ، اور خون کے نام سے جانا جاتا ہے) کو نکال باہر کرنے کے ہیں ۔

ارسطو کے نظام فن میں یہ لفظ اخلاقی اور اخلاقی کے ساتھ مابعد الطبیعیاتی نفسیاتی و جمالیاتی معنی کو مختص ہے ۔ کہ المیہ اخلاط اربعہ میں توازن پیدا کر کے نفسی تناسب کو راہ دیتا ہے ۔

نفسی معالجے کی رو سے یہ عمل ان جذبات کے اظہار کے ذریعے کرب اور تناؤ سے نجات دلاتا ہے جو کہ پوشیدہ مقید اور لاشعوری ہوتے ہیں ۔

ان تمام تصورات کے برخلاف برکووز اور بانڈورا اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ جارحیت کا اخراج اور زیادہ جارحیت کو ترغیب دیتا ہے ۔

مسیحی تصور کی رو سے انسان ازلی گناہ گار ہے مسیح علیہ نے مصلوب ہو کر اس کا کفارہ ادا کیا ہے ۔ اس معنی میں مسیح علیہ تمام انسانیت کے نجات دہندہ ہیں ۔

عیسائیوں میں اعتراف اور کفارہ مسلمانوں میں روزہ اور ادائیگی حج ، اور ہندوؤں میں مقدس یاترا ، نفس کشی ، فاقہ اور جسم کو حقیقت اولیٰ کے عرفان کی راہ

میں کثیف جان کر، اذیت دینے کے عمل اور جدید نفسیات میں جبلتوں :instincts کو ارتفاع :sublimation سے گزارنے کے عمل وغیرہ کے پس پشت کسی نہ کسی نہج ، یا اساسی حرکت کے طور پر کیتھارسس ہی کا تصور کام کر رہا ہے ۔

[illegible]

اپالو (یونانی سورج دیوتا) کے بارے میں مشہور ہے کہ ڈیلفیا کے خوں خوار اژدہے کو مارنے کے بعد اس نے سات سال جلاوطنی میں بسر کیے اور ایڈمیٹس کی غلامی میں روز و شب مشقت کرتا رہا ۔ جب سزا کے دن گزر گئے اور اس نے مکمل طور پر اپنا تزکیہ کر لیا تب کہیں ڈیلفی میں داخل ہوا۔

[illegible] خود اذیتی اور کفارے کی ضرورت محسوس کرتے تھے ۔

ارسٹوفینز کے ڈرامے بادل میں سقراط کا یہ بیان توجہ طلب ہے ۔

[illegible] پیدا ہو جاتا ہے اور وہ دیوتاؤں کا احترام کرنا سیکھ جاتا ہے ۔

ان کلمات میں بھی تزکیہ و تنقیہ یا بہ الفاظ دیگر اصلاح کا پہلو مضمر ہے ۔

پروفیسر مرے کا خیال ہے کہ نوروز کی تقریب پر ڈایونسس کا جشن منایا جاتا تھا اور ڈایونسس (جسے ابتلا و آزمائش کے ایک طویل عرصہ سے گزرنے کے بعد تزکیہ نصیب ہوتا ہے ۔) کے حضور یہ دعا مانگی جاتی تھی کہ وہ گذشتہ برسوں کے گناہوں سے نجات دلائے اور اپنے عبادت گزاروں کو اتنا صاف و مطہر کر دے کہ اگلے سال ان سے وہ گناہ دوبارہ سرزد نہ ہوں ۔ اس

طرح یہ جشن تطہیر و تنقیہ کی علامت تھا ۔

قرون وسطیٰ میں رومن کیتھولک چرچ نے All fools Day (اپریل فول) اور Boy Bishop جیسے تہواروں کا اہتمام کیا تھا اور یہ تہوار مذہبی سخت گیری سے نجات کا ذریعہ خیال کیے جاتے تھے ۔ ینگ کہتا ہے کہ ایسے تہوار پروٹسٹنٹ کلیسا میں ممنوع قرار دے دیئے گئے ۔ نتیجۃً اب صرف جنگ ہی انسان کی وحشیانہ بربریت کی تسکین کا ذریعہ ہے ۔ جوں جوں انسانی تہذیب ، ارتقا کی منزلیں سر کرتی جا رہی ہے توں توں اس کے اندر جنگی جنون میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے ۔

تزکیے کا وہ تصور جو مذہب و اخلاق سے وابستہ ہے یا وہ نظریہ جو طب کی اصطلاح کے قریب المعنی ہے ۔ ارسطو اپنی تعبیر میں ان سے بہت دور نہیں ۔ مذکورۂ بالا ہر دو تصور میں اصلاح کا پہلو بھی مخفی و مضمر ہے ، ارسطو خود بھی ایک طبیب تھا اور اس کا باپ اپنے زمانے کے مسلّم طبیبوں میں سے ایک تھا ۔ اس لیے بیشتر ناقدین اس خیال سے متفق ہیں کہ ارسطو کے ذہن میں کسی نہ کسی طور پر کیتھارسس کا طبی مفہوم موجود تھا ۔ ممکن ہے اس نے افلاطون کے اس خیال کے رد کے لیے کہ فن غیر صحت مندانہ طور پر ان جذبات کو متحرک کرتا ہے ۔ جنھیں کچل دینے ہی میں فرد اور معاشرے کی بھلائی ہے کیتھارسس کی اصطلاح مستعار لی ہو ۔

ارسطو یہ تو نہیں کہتا کہ فن عین علاج ہے لیکن ملٹن (دیکھیے : Samson Agonistes کا پیش لفظ) جو کہ اس خیال کا حامی ہے کہ ترشی کا اثر فرو کرنے کی غرض سے ترشی اور نمک کا اثر دور کرنے کی غرض سے نمک ہی استعمال کیا جاتا ہے ۔ کیتھارسس کو بھی علاج بالمثل کے قبیل کی چیز خیال کرتا ہے ۔ ہومیو پیتھی طریقِ علاج اسی نظریے پر استوار ہے ۔ ملٹن کے علاوہ نشاۃ الثانیہ کے بیشتر نقاد اور موجودہ ادوار میں قوی ینگ اور ہارنی کے تصورات بھی اسی خیال کی توثیق کرتے ہیں ۔ فرائڈ اور دیگر ماہرین نفسیات بھی اس خیال پر متفق ہیں کہ بچپن کے اذیت ناک تجربات کی یادوں کو برانگیخت کرنا نیوروسس کے مریض کے علاج میں بڑا معاون ثابت ہوتا ہے ۔

مگر ایف ۔ ایل لوکاس کیتھارسس کے معالجاتی استعارے کو قطعی تسلیم نہیں کرتا کہ تھیٹر، تھیٹر ہے اسپتال نہیں ۔ اس

کے خیال کے مطابق جب خوف و رحم کے جذبات برانگیختہ ہو جاتے ہیں تو ہم انھیں آزادانہ کھل کھیلنے کا موقع فراہم کرتے ہیں جب کہ عام حالتوں میں ہم ایسا نہیں کرتے۔ ان جذبوں کے اخراج کا یہی سب سے محفوظ طریقہ ہے جس سے بالآخر جذباتی طمانیت حاصل ہوتی ہے۔ عام دنوں میں انھیں دبایا اور کچلا جاتا ہے۔ تھیٹر میں ہیرو کو مصائب میں گرفتار دیکھ کر ہمارے جذبوں میں اس کے تئیں شفقت کا میلان ابھر آتا ہے جو محفوظ بھی ہوتا ہے اور ہماری بے چین روح کو تسکین بھی بخشتا ہے۔

افلاطون کے نقطۂ نظر کو سامنے رکھ کر ارسطو کے خیال کی توضیح کی جائے تو وہ بہت قریب تر معنی میں اخلاقی توازن اور تربیت اخلاق پر استوار ہے۔ افلاطون کے نزدیک فن اور بالخصوص المیہ مخرب اخلاق ہے۔ جب کہ فن کو اپنی ہر صورت میں اخلاق کے منصب پر فائز ہونا چاہیے۔ ارسطو اپنے استدلال میں بیشتر اوقات اخلاقی کشمکش میں مبتلا دکھائی دیتا ہے وہ نہ تو کلی طور پر اپنے عہد کی متداول اخلاقیات و نظام اقدار سے منھ موڑ سکتا تھا اور نہ اس کا یہ منشا تھا کہ ادب و فن اپنے ہر نقشے میں اخلاق کے جبر سے وابستہ ہو کر رہ جائے۔

ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ یوروپ میں افلاطون و ارسطو سے لے کر اٹھارویں صدی تک ادب پر اخلاق کا یہی تصور مستولی تھا۔ قدیم رومی نقاد ہوریس، ارسطو جس کا استاد معنوی تھا، ادب کے اخلاقی مقصد کا زبردست مؤید تھا۔ ڈاکٹر جانسن کے نزدیک اصلاح ادب کا مقصد اولیٰ ہے اور ارسطو کی اصطلاح میں اُسے اسی تصور کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

یہاں تنضیط: decorum: کے تصور پر بھی غور کر لیا جائے تو بے محل نہ ہوگا۔ قدیم یونان اور اس کے بعد بھی زندگی اور فن کے تعلق سے تنضیط و موزونیت شائستگی اور ہم آہنگی کے اصولوں کی خاص اہمیت تھی۔

افلاطون نے بھی فن کے ہر صیغے کے لیے تنضیط پر ان معنوں میں زور دیا ہے کہ تنضیط اس کے یہاں اخلاقی ہم آہنگی سے متعلق صفت ہے۔ رقص و موسیقی سے بھی وہ اسی نوع کی بڑی بڑی توقعات وابستہ کرتا ہے۔

اس کی ترجیحات کا میلان ہمیشہ اعتدال، موزونیت، اخلاقی ہم آہنگی اور روح کی سرفرازی

اور تنضیط کی سمت ہے۔

ارسطو اکثر اخلاق و اقدار کی روشنی میں المیہ ہیرو کے اوصاف، عمل اور میلان کا جائزہ لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ عمل کی وحدت: unity: تنضیط اور جذباتی توازن و اعتدال پر ترجیح اس کے اخلاقی منصب ہی پر دال ہے۔

ارسطو نے Rhetorics میں خوف اور رحم کے جذبات کی مزید وضاحت کی ہے۔ وہ ان دونوں جذبوں کو نوعی اعتبار سے اذیت ناک بتاتا ہے۔ وہ کہتا ہے خوف ایذا کی ایک نوع یا شورش ہے جو بدی کے واقع ہونے کے اندیشے سے جنم لیتا اور جو اپنی نوعیت میں ایذارساں اور تخریبی ہوتا ہے۔ یعنی آدمی حال کے لمحے میں تو کسی تکلیف میں بتلا نہیں ہے لیکن قریب الوقوع خطرے کے اندیشے سے وہ متوحش ہوتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک رحم بھی خوف ہی کی طرح ایذا کی ایک قسم ہے۔ رحم کے جذبے میں حرکت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کسی ایسے شخص کو ہم مصیبت میں گرفتار دیکھتے ہیں جو اس کا اہل نہیں ہے یا جسے خواہ مخواہ مصیبت میں پھنسا دیا گیا ہے۔ اس کے شکار ہم بھی ہو سکتے ہیں اور ہمارے دوست بھی۔ ارسطو بہرحال اسے اندیشے سے باہر قرار نہیں دیتا کہ

> جب کوئی افتاد ہمارے کسی عزیز پر پڑتی ہے تو اسے دیکھ کر ابتدا میں رحم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور رحم کی انتہا اندیشے اور اندیشے کے خوف پر ہوتی ہے۔ ہم مصیبت زدہ پر ترس کھاتے ہیں اور کسی حد تک اس کے غم و غصہ میں شریک ہو جاتے ہیں۔ مصیبت زدہ شخص خوف زدہ ہوتا ہے اور ہمارے رحم کے جذبے کی تہ میں خوف ہی پوشیدہ ہوتا ہے۔ ہم دوسرے پر رحم کرتے یا ترس کھاتے ہیں اور یہ سوچ کر خوف میں مبتلا ہوتے ہیں کہ ان حالات میں کبھی ہم بھی پھنس سکتے ہیں۔

ارسطو، خوف اور رحم کے جذبات کو متعلق و ملزوم بتاتا ہے۔ جس انسان میں خوف پیدا نہیں ہوتا اس میں جذبۂ رحم کی بھی گنجائش نہیں ہوتی۔ خوف ایک ایسا عنصر ہے جو رحم کا محرک بھی ہے اور خوف رحم کو ایک معنی عطا کرتا ہے۔ خوف ایک طاقتور جذبے کی طرح رحم کی کوکھ سے جنم لیتا اور خوف کی جگہ لے لیتا ہے۔

بوطیقا میں بھی ارسطو کہتا ہے کہ رحم اس شخص کو مصیبت میں گرفتار دیکھ کر رونما ہوتا ہے جو اپنے کسی فطری عیب، اتفاقی غلطی یا لاعلمی کی وجہ سے بد انجام کو پہنچتا

ہے (گو کہ کئی یونانی اور مابعد کے المیے اس زمرے میں نہیں آتے) المیہ ہیرو اگر طبعاً بد ہے تو اس کا زوال جذبۂ ہمدردی کو متحرک نہیں کرسکتا اس کے برخلاف وہ نیک ہے تو اس کی بدحالی، اخلاقی اعتبار سے گم راہ کن اور نادرست کہلائے گی۔ اس لیے ارسطو اس بات پر زور دیتا ہے کہ المیہ ہیرو نیک تو ہو لیکن مثالی نیک نہ ہو، اس کے زوال کا باعث وہ خود ہو۔ یعنی وہ ایسی غلطی کا مرتکب ہو جو اس سے بھول میں سرزد ہوگئی ہو۔ اس طور پر ارسطو، المیہ ہیرو کے انجام کا ایک اخلاقی جواز بھی مہیا کردیتا ہے نیز رحم اور خوف کے جذبات کے تزکیے اور اخراج کا جواز بھی۔

سامعین اپنے دکھوں کو المیہ ہیرو کے دکھوں کے ساتھ وابستہ کرکے دیکھتے ہیں (ہمارے اندر خوف کا جذبہ اسی وقت پیدا ہوسکتا ہے جب ہمارے یعنی سامعین اور المیہ ہیرو کے درمیان کچھ اقدار مشترک ہوں۔ بوطیقا: باب: 18) عظیم ہستیوں کی عظیم بربادیوں کے پس پشت انھیں ایک ناقابلِ فہم مگر ہمہ داں اور ہمہ گیر اوپری قوت کارفرما نظر آتی ہے۔ تخریب و تعذیب کی علتیں غیر واضح سہی لیکن جزا و سزا ان کے نزدیک حق تھے اور انسانی اختیارات محدود۔

> المیہ ہیرو ہی نہیں ڈرامے میں رونما ہونے والے واقعات کی ساخت بھی تزکیے سے گزرتی ہے (جی۔ ایلس) المیہ میں ایک مخصوص نظام ہیئت اور واقعاتی ارتقا کے ذریعے خوف و دردمندی جیسے پریشان کن جذبات کو اخراج کردیا جاتا ہے اور جس کے بعد ذہنی، جذباتی اور ارادی زندگی میں ایک تناسب سا پیدا ہو جاتا ہے۔

اس نوع کے جذبات میں رونما ہونے والا ہیجان دوسروں کے جذبات میں بھی تبدیلیوں کا موجب بنتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ جذبات مطہر اور نفیس ہی نہیں ہوجاتے بلکہ ان کی قلبِ ماہیت بھی ہوجاتی ہے۔

جذباتی اخراج و تنقیہ کے بعد سامعین اپنے ادراکات کو ازسرِنو ترتیب دیتے ہیں۔ تنقیہ ان تصورات میں تبدیلی کا محرک ہوتا ہے جو انھوں نے ذات اور کائنات سے وابستہ کر رکھے ہیں۔ اس طرح:

> ذات اور غیر از ذات، "آن" اور آنائے دیگر سے وہ بالکل ایک نئے معنی میں متعارف ہوتے ہیں۔ کرب کا طاقت ور ذہنی اور موثر تجربہ آنسوؤں میں تحلیل ہوکر زندگی کو ذات کی تلاش

> اور ارتقا کی ترغیب دیتا اور ایک بے عزر طمانیت کا تجربہ بھی مہیا کرتا ہے۔

جذباتی برانگیختگی کے موجب ڈرامے میں رونما ہونے والے واقعات حقیقی نہیں ہوتے بلکہ وہ عمل کی نمائندگی کرتے ہیں۔

> تزکیہ ایک ایسا حظ مہیا کرتا ہے، جس سے ہماری نقل، تناسب یا آہنگ کی جبلتوں کو تسکین ملتی ہے۔

اور عمل کی نمائندگی بہ قول همفری هاؤس ہمارے خوف و رحم کے جذبات کو ابھار کر فن کے تعاون سے انھیں شائستہ و نفیس بنادیتی ہے۔

اس طرح المیہ ہم اپنے ذہن اور روح کی گہرائیوں میں محسوس کرتے اور ایک مخصوص و منفرد جمالیاتی مسرت سے دوچار ہوتے ہیں ان معنوں میں ارسطو، کا تصورِ تزکیہ ایک جمالیاتی تصور اور ایک اصولِ فن بھی ہے۔

ایک عام تصور یہ بھی ہے کہ

> غنا و موسیقی جہاں ایک طرف مختلف النوع سوئے ہوئے جذبوں کو آہستہ آہستہ یا یک لخت ابھار کر دیتی ہے وہاں کئی نامعلوم احساسات کو چھیڑ کر ہمیں ذہن کے اس حصے کی طرف بھی دھکیل دیتے ہیں جسے یادوں کا مخزن کہا جاتا ہے۔

یہ محض آوازوں کی ایک متوازن ترکیب ہوتی ہے جس سے کبھی علاج معالجے کا کام بھی لیا گیا ہے اور کبھی بصورت انسانی حیرتوں میں اضافے کی موجب بنتی ہے۔ عہد قدیم میں موسیقی و غنا سے بعض امراض کا باقاعدہ علاج کیا جاتا تھا یہ عمل بہ ہر حال موسیقی کی غیر معمولی اور سحر انگیز قوتوں کے منافی نہیں ہے۔ موجودہ ادوار بھی ایسی مثالوں سے عاری نہیں ہیں کہ جب موسیقی ہی دوا دارو کی نعم البدل ثابت ہوئی ہے۔

> موجودہ ڈراما ملے جلے گہرے رنگوں، روشنیوں، عکس و سایہ انگنی، اسٹیج کی مجموعی فضا، منظر بندی، علامتی اشاروں، آوازوں، حرکت و سکنت اور موسیقی و غنا جیسے مشتملات کو اس طور پر بروئے کار لاتا ہے کہ ہر تاثر اپنے میں ایک انتہا کی صورت محسوس ہوتا ہے۔

قدیم ڈراما اپنے محدود وسائل کی بنا پر موسیقی و غنا کو خاص طور پر کام میں لاتا تھا۔ ارسطو نے منظر بندی سے پیدا ہونے والے خوف انگیز "تاثر کو ادنیٰ" قرار دیا ہے لیکن منظر بندی اور موسیقی کے "تاثرات کے ذریعے جو لطف حاصل ہوتا ہے اسے وہ مخصوص کہتا ہے۔ (بوطیقا: باب: 26) گویا موسیقی ایک سطح پر پہنچ کر عمل ہی کا ایک لاینفک

جزوِ بن جاتی" ہے)

ارسطو سیاسیات میں رقم طراز ہے کہ

> موسیقی کو بمعاونِ تعلیم و تربیت، تنقیہ و تطہیر اور ذہنی طمانیت یا حظ کے حصول کے مقاصد کی تکمیل کرتا ہے۔ مذہبی موسیقی، انسان کے غمی اور پرجوش جذبات کو ابھار کر ان کی شدت ہی کو کم نہیں کرتی بلکہ حظ بھی عطا کرتی ہے۔

ارسطو اخلاقی راگوں کو اہمیت دینے کے ساتھ ساتھ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ جوشیلے راگوں سے بھی حظ اٹھایا جا سکتا ہے کیوں کہ خوف اور دردمندی کے جذبات کم و بیش تمام لوگوں میں موجود ہوتے ہیں اور اس نوع کی موسیقی کے ذریعے ہیجانی جذبات ٹھنڈے پڑ جاتے ہیں یا ان کا اِخراج ہو جاتا ہے۔ اس ذیل میں بھی ارسطو کا اشارہ فاسد جذبات یا اُن جذبات کی طرف ہے جو ناخوش گوار ہیں یا جنھیں زائد سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

یونانِ قدیم میں موسیقی بڑی حد تک تہذیب و تمدن کے مترادف تھی۔ تہذیبی اداروں میں موسیقی کے ذریعے جذبات کا اخراج کیا جاتا تھا اور اس سلسلے میں موسیقی کے ساتھ ہی رقص اور سرود کے ذرائع بھی کام میں لیے جاتے تھے۔

> خود ورزش، gymnastics کو دماغی تعلیم کے ساتھ اس لیے ضروری کہا جاتا تھا کہ جسم و دماغ میں توازن و ہم آہنگی قائم رہے۔ گویا ذہنی و جسمانی نفاست کے حصول کی غرض سے مذکورہ بالا فنون و اعمال کو بھی بروئے کار لایا جاتا تھا۔

خود افلاطون کے ذہن میں فن کی طرح موسیقی کا ایک مثالی تصور تھا۔ اس کے خیال کے مطابق موسیقی روح کو تضبیط کا درس دیتی ہے۔ اس لیے اس کے اثرات کا دائرہ انسانی روح کی عمیق گہرائیوں تک ہے۔ موسیقی روح کو سرافراز کرتی، نیک جذبات پیدا کر کے انسان کو صالح بناتی ہے۔ افلاطون کا یہ خیال بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ "موسیقی محض موسیقی کی خاطر نہیں ہونی چاہیے بلکہ اسے ریاضی، تاریخ اور سائنس ایسے دقیق مضامین کو خوش گوار بنانے کے لیے بھی استعمال کرنا چاہیے۔

اس ضمن میں نصیر احمد ناصر لکھتے ہیں:

> موسیقی محض اس لیے گراں قدر نہیں کہ یہ اخلاق و جذبات میں نفاست پیدا کرتی ہے، بلکہ یہ تو صحتِ جسمانی کی بقا اور بحالی کی ضامن بھی ہے۔ کچھ بیماریاں ایسی بھی ہیں جو فقط نفسیاتی طور پر ہی دور ہوتی ہیں۔ مثلاً ناگن دیوی کے کھنک پجاری اختناق الرحم کی مریض عورتوں کا علاج سشبان کے وحشی قسم کے نغموں ہی سے کرتے تھے۔ یہ پجاری ان عورتوں کے جذبات کو ابھار کر انھیں رقصِ مسلسل پر اکساتے تھے۔ چنانچہ جب وہ رقص کرتے کرتے تھک کر چور ہو جاتیں تو نڈھال ہو کر زمین پر گر پڑتیں اور سو جاتیں اور جب بیدار ہوتیں تو شفایاب ہو چکی ہوتی تھیں۔ ایسے طریقوں سے انسانی خیال کے غیر شعوری منابع تک پہنچ کر ان کی تشفی کی جاتی ہے۔

بعض نفسیاتی معالجوں نے بھی کیتھارسس کی اصطلاح اپنے مخصوص معنی میں استعمال کی ہے۔ بیش تر معالجوں کے نزدیک کیتھارسس ایک ایسا عمل ہے جو ماضی کی گم شدہ یادوں اور ان سے وابستہ احساسات کو عود کر لاتا ہے۔ اس عمل کے ذریعے دبی کچلی ہوئی نفسی قوت کا خروج ہی نہیں ہوتا بلکہ یک گونہ طمانیت بھی حاصل ہوتی ہے۔ فینی شیبل کے مطابق جب انا پر گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے تو جذبات کا دھارا پھوٹ نکلتا ہے۔ اسے یہ تسلیم ہی نہیں کہ جذبات کا مکمل اظہار ممکن ہے۔ ڈارون، میکڈوگل اور میگڈا ارنلڈ جذبات اور عمل کو ایک دوسرے سے وابستہ خیال کرتے ہیں۔ میگڈا ارنلڈ، جذبات کو عمل کے رجحانات ہی سے تعبیر کرتی ہیں کہ جذبات، اصلاً عمل ہی کا حصہ ہیں اور یہ کہ جذبات کے مطابق عمل کرنے کے نتیجے میں جسمانی تناؤ میں کمی واقع ہوتی نیز فرحت بھی حاصل ہوتی ہے۔ اسی طرح میگڈا ارنلڈ بھی فرحت یا سکون سے قبل برانگیختگی یا جذباتی تحرک کے نظریے کو تسلیم کرتی ہیں۔

یہاں ریمائل فیگوے کے اس تصور کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا جس کی رو سے وہ حظ جو ہمیں کسی المیے کے ذریعے ملتا ہے خباثت سے معلوم ہوتا ہے۔ اس کا سبب ہماری اپنی طبیعت کی بدی و کینہ توزی کا عنصر ہے۔ فیگوے کے نزدیک:

> ہر انسان کے خون میں کچھ نہ کچھ غیر مہذب دور کی بربریت کا عنصر بھی تو شامل ہوتا ہے اسی لیے شعوری یا غیر شعوری طور پر دوسروں کی بدنصیبیوں کو دیکھ کر اسے خوشی ہوتی ہے مگر

دشمنوں کے مصائب ہی نہیں ، ان لوگوں کی مصیبتیں بھی جن کے لیے عداوت کا جذبہ
ہوتی ہیں ۔ جن سے ان کی کبھی کوئی رنجش نہیں رہی ہے ۔

فیگوٹ کا یہ نظریہ انتہائی قنوطی ہے ۔ جب کہ عام تجربہ یہ بتاتا ہے کہ المیہ میں مصیبت کے شکار ہیرو سے ہمیں ہمیشہ ہمدردی ہوتی ہے ۔ انسانی مصائب کو دیکھ کر انسان نے ہمیشہ اپنے اندر خوف کے جذبات کو بیدار محسوس کیا ہے ۔اور جس کے پہلو بہ پہلو دردمندی کا وہ جذبہ بھی عود کر آتا ہے جس میں ایک حسرت اور شرکت کا احساس تہ نشین ہوتا ہے ۔

دیکھیے :

comedy tragey.

سیاق

1. F.L. Lucas, Tragedy: Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics (1927).
2. H.D. Kittoo, Greek Tragedy (1954).
3. Humphry House, Aristotle's Poetics (1956).
4. H.J. Muller, The Spirit of Drama (1961).

CHANSON DE GESTES:

رزمیہ گیت
شانسوں دے ژست

وہ نغمے جو گیارہویں صدی کے اواخر اور بارہویں صدی کے اوائل میں فرانس میں بے حد مقبول تھے ۔ فرانسیسی ادب کے آغاز کا سہرا بھی انھیں بدویانہ قسم کے نغمات کے سر ہے ۔ ان گیتوں کو پیشہ ور قصہ گو جنھیں Jongleurs کہا جاتا تھا ، تہواروں یا بازاروں اور امرا کے محلات وغیرہ میں بالخصوص عام تعطیل کے دنوں میں ساز کے ساتھ گاتے تھے ۔ ان نغمات کی لے رزمیہ اور موضوع کسی جنگ یا تاریخی پس منظر کا حامل ہوتا تھا ۔ رالف فاکس کا تو یہ خیال ہے کہ قدیم رزمیہ شاعری نے ان فرانسیسی رزمیہ نظموں کے ذریعہ دوبارہ جنم پایا ہے ۔

ان کی طوالت کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ بعض مثالیں 15 تا 20 ہزار مصرعوں پر مشتمل ہیں ۔ گویے انھیں قسطوں میں سنایا کرتے تھے ۔ باوجود اس کے عمل کی وحدت ان نغمات کی نمایاں صفت تھی ۔ ان نغمات میں سب سے قدیم Chanson de Roland ہے جو بارہویں صدی کے ابتدائی زمانے کی یادگار ہے ۔ جس میں نویں صدی عیسوی کی اس تاریخی جنگ کو موضوع بنایا گیا ہے ۔ جو عربوں اور شارلی مان بادشاہ کے مابین لڑی گئی تھی ۔ یہ گیت بیانیہ ہیں ہے ۔ واقعات تاریخی ہیں ۔ لیکن مافوق الفطرت عناصر ، اجزا اور وقوعات کے ذریعے قومی اور مذہبی جذبات کو ابھارنے کی سعی کی گئی ہے کئی حصے اپنی شعریت ، ڈرامائیت ، آہنگ کی بلندی ، سادگی اور جوش آفرینی کے باعث

شاہکار کو کہتے ہیں۔

وہ نغمات یا نظمیں جو رومان برتیون Breton Roman's کہلاتی ہیں ہیئت اور موضوع میں رزمیہ عناصر کی حامل ہیں لیکن ان میں قدیم کلتی اساطیر کے کردار اور فوق فطری قصے پیش کیے گئے ہیں۔ بیشتر نغمات شاہ آرتھر کے فدا کارانہ کارناموں کی بازگشت ہیں یا یہ نغمے ان سپلوٹ کے اُن روحانی تجربات، جنگی کارناموں اور عجیب و غریب وارداتوں پر مبنی ہیں جن سے اسے مقدس پیالے Holy Grail کی تلاش کے دوران واسطہ پڑتا ہے۔

دیکھیے:

Arthurian Romance epic narrative romance

CHARACTER

کردار

یونانی اسم فعل Kharakter سے مشتق، بہ معنی کندہ کرنا، نقش کرنا، مجازاً امتیازی نشان، خاصہ یا خاصیت، علامت، نفسی عمل، نقطۂ نظر۔

کسی ایک یا بہت سی ممکن التشخص علامات و خصوصیات کا مجموعہ۔

کسی فرد، سماج، طبقے یا نظریہ و رجحان کا امتیازی اسلوب۔

افراد کے مابین وہ امتیازی تشخص جو طبیعت و عادت نیز کسی نہ کسی حرکت، عمل اور برتاؤ کی تفریق کی بنیاد پر واقع ہو۔

یک کرداری خاکہ نگاری / خاکہ نگاری کے لیے Charactery یا character sketching بھی مستعمل ہے۔ characterology: کرداریات کے معنی میں ہے جب کہ characterization کے مترادف کے طور پر کردار سازی اور کردار نگاری جیسی اصطلاحیں رائج ہیں۔

تھیوفراسٹس (370 قم تا 286 قم) ارسطو کا لائق شاگرد تھا اس کی تصنیف مسمّی Ethical Characters تیس یک کرداری خاکوں پر مشتمل ہے۔ کردار نگاری یا خاکہ نگاری کے اعتبار سے یہ ایک بنیادی کام تھا جو صدیوں تک بالخصوص سترہویں صدی کے خاکہ نگاروں اور انشائیہ نگاروں کے فن میں اصلی اور ابتدائی نمونے کے طور پر مثال بنا رہا۔

تھیوفراسٹس کو انسانی طبائع۔ اُن کی گوناگوں عادتوں، خصلتوں،

گرہوں، خوبیوں اور خامیوں کے مطالعے میں گہری دلچسپی تھی۔

آدمی اپنے نفس میں جہاں واحد ہے بہ لحاظِ طبع مجموعہ اضداد بھی ہے۔ وہ خود کائنات کا نمائندہ بھی ہے اور آپ اپنے میں کائنات صغریٰ بھی۔

تھیوفراسٹس نے اپنے مشاہدے اور تجربے کی بنیاد پر انسانی فطرت کی مختلف صورتوں جیسے فخر و مباہات، بخل، حماقت اور خوشامد وغیرہ کی لفظی خاکہ کشی بلکہ تجزیہ کیا ہے وہ بڑی نفاست اور شائستگی کے ساتھ انسانی عیوب کی نقاب کشائی کرتا اور کرداری نمونوں کی بوالعجبیوں کو ہمدردانہ فہم کے ساتھ مذاق کا موضوع بناتا ہے یہ بوالعجبیاں تقریباً تمام انسانوں میں تھوڑے بہت فرق کے ساتھ مشترک قدر کے طور پر کارفرما ہیں۔

تھیوفراسٹس نہ تو فہم عامہ کے مطابق تعصبات اور ترجیحات قائم کرتا ہے نہ انتہاپسندی کو روا رکھتا ہے اور نہ کلبیت cynicism کو معیار بناتا ہے۔ اگرچہ اس اعتبار سے یونانی المیے اس کا قریب ترین تجربہ تھے جن کے تاریک پہلوؤں کو اس نے کبھی لائق اعتنا نہیں سمجھا۔

کردار چوں کہ ایک عمل ایک تفاعل کا حکم رکھتا ہے اس لیے ڈرامائیت بھی تھیوفراسٹس کے احضار میں ایک بڑی خوبی کے طور پر نمایاں ہوتی ہے۔

جو لوگ اپنے عیب کے غلام بنے رہتے ہیں تھیوفراسٹس انھیں یہ مشورہ دیتا ہے کہ اپنے کردار پر خود غالب آنے کی سعی کریں اور اپنی زندگی کا راستہ خود بنائیں۔

یونانیوں کے نزدیک کائنات کا مرکز انسان تھا اس لیے اس کی فطرت اس کے اوہام، اس کی رسائیاں نارسائیاں، اس کے محاسن اس کے عیوب جیسے پہلو اس کے مطالعے کے کلی عنوانات تھے۔ یونانی جبر و قدر کے بھی قائل تھے اور اکثر انفرادی اور اجتماعی تباہی کو تقدیر کے جبر، عتابِ الٰہی یا خود انسانی فطرت کی کسی خامی کا نتیجہ بتاتے تھے اسی لیے Know thy self یعنی خود کو پہچانو اِن کا کلمہ تھا اور یہی عبارت ڈیلفیا کے مناور پر بھی علی العموم نقش ہوا کرتی تھی۔ Know thy self کا کلمہ مجازی معنی میں مجموعاً انسان کی اپنی ہستی، ذات اور خودی کے علاوہ اس کی اہلیت اور نااہلیت اس کی آگہی

اور ناآگہی اس کے اختیارات و اجبار جیسی نوعیتوں کی طرف راجع ہے نیز وسیع تر فطرت اور موجوداتِ عالم کے تناظر میں اس کی موجودگی اور معدومیت کا مفہوم کیا ہے؟ جیسے سوالات پر مہمیز کرتا ہے۔

تھیوفراسٹس بھی انسانی عیوب کو جبلی یا نسلی یا غیر متبدل نہیں بتاتا بلکہ آدمی جہاں اتنا کمزور ہے کہ اپنے عیوب کا غلام بن جاتا ہے وہاں وہ اتنا قادر بھی ہے کہ انھیں اپنا محکوم بھی بنا سکتا ہے۔

شخصیت اساس نظریۂ اخلاط: theory of humours بھی بعض مصنفین کے کردار سازی کے عمل پر اثر انداز ہوا ہے۔

یونانی طریق علاج میں ان چار رطوبتوں fluids: (خون، بلغم، صفرا، سودا) کو بنیادی درجہ حاصل تھا۔ جنھیں اخلاط humours: کہا جاتا ہے۔ کسی شخص کے کردار افتاد و مزاج طبیعت اور میلان کے تعین میں اخلاط اہم کار انجام دیتے ہیں ایک مثالی کردار یا مزاج ان اخلاطِ اربعہ کے باہمی توازن کا نتیجہ ہوتا ہے ان اخلاط میں بے اعتدالی یا عدم توازن کسی ایک خلط کی فزونی اور تجاوز یا ایک کے دوسرے پر تفوق سے نہ صرف جسمانی امراض پیدا ہوتے ہیں بلکہ ذہنی اور اخلاقی توازن بھی بگڑ جاتا ہے۔ مثلاً

تجاوز یا غلبہ	شخصیت کے اقسام	کردار (امتیازی خصوصیات)
خون	دموی	جوشیلا، مستعد، سرگرم، زندہ دل۔ عاشقانہ، مشفقانہ، بامروت، مسرت بخش
بلغم	بلغمی	مٹھا، مخمس، ڈرپوک، غیر ذمہ دار بزدلانہ، ذہانت میں کم تر۔
صفرا	صفراوی	حاسدانہ، منتقمانہ، کینہ پرور، ضدی خودرا۔ مضطرب، بےصبرا۔ غصیلا۔
سودا	سوداوی	خفقانی۔ افسردہ، محزوں۔ دوربین نہایت درجہ مستغرق۔ حساس۔ طنزیہ۔

ڈرامائی "ٹائپ" کرداروں میں محولہ بالا اوصاف کی نمائندگی دیکھی جا سکتی ہے۔

بالخصوص اخلاطی طربیہ comedy of humours: میں کسی ایک خلط کے تجاوز کی بنیاد پر کردار کا تعین کیا جاتا ہے بن جانسن نے سب سے پہلے اسی نظریۂ شخصیت کے مطابق اپنے کرداروں کی تشکیل کی تھی۔ ان میں ہر کردار کسی ایک جذبے سے مغلوب ہے۔ اور یہ غلبہ ہی اس کی رغبت اور رجحان کا تعین کر دیتا ہے۔ بن جانسن کے اخلاطی طربیہ comedy of humours: مسمّی ـــــ Every Man in His Humour ـــــ میں کسٹلی، ڈیم، نوویل، برین گوورم اور جسٹس کلیمنٹ اور Every Man ـــــ Out of His Humour میں فیسٹی ڈیلیس برسک، فنگوسو، سارڈو اور پنٹارووولووغیرہ اسی نوعیت کے کردار ہیں۔ اخلاطی کردار سازی کی یہ روایت 18 ویں اور 19ویں صدی کے ڈراموں اور ناولوں میں بھی برقرار ہے۔

سترہویں صدی میں جب کلاسیکی مشاہیر کے شاہ کاروں اور ان کی تعبیر توں کی پیروی عام تھی جوزیف ہال 1594-1656 سر تھامس اووربری 1581-1613 اور جان ارل 1601-1665 نے یک کرداری خاکہ نگاری کے یونانی معیاروں کو اپنے لیے مثال بنا لیا۔ یونانیوں کی طرح ان ادیبوں کی حس مزاح بھی نفیس تھی اور مشاہدہ تیز تھا۔ تقریباً ان تمام خاکہ نگاروں کے عمل فن میں اخلاطی نظریۂ شخصیت کا گہرا اثر ہے۔ بالخصوص جان ارل کی تصنیف Characters اس نوعیت کی ایک نمایاں مثال ہے۔

> یہ خاکے ذکاوت اور دور از کار ریوں conceits سے معمور ہیں۔ تلفیظ میں اختصار، ارتکاز، اور جامعیت ہے۔ اور جو کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ ذہانت بھر دینے سے عبارت ہے۔ یہ خاکے پڑھنے والے کے ذہن میں فوراً نفوذ کر جاتے ہیں اور بڑی دیر تک اپنے تاثر کو برقرار رکھتے ہیں بالخصوص ارل کے فن میں یہ تمام خوبیاں موجود ہیں۔ ارل ہی کو تھیوفراسٹس کا صحیح جانشین بھی کہا جاتا ہے۔

انشائیہ essay: جیسی صنف جس کے ابتدائی آثار تھیوفراسٹس کے Characters اور مارکس Marcus کے Meditations سے

مشتق ہیں سولھویں صدی کے اواخر اور سترہویں صدی کے پہلے دہے میں بالترتیب مونٹین اور فرانسس بیکن کی ان مختصر مگر جامع تحریروں سے اپنی انفرادیت منوا رہی تھی جنھیں فلسفیانہ خاطبوں Philosophic Discourses: کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ سولھویں تا اٹھارویں صدی کے انشائیہ نگاروں کے لسانی اسالیب کو وزن و وقار عطا کرنے میں کردار نگاروں/خاکہ نگاروں کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے۔

> سترہویں صدی تک خاکہ نگاری اور انشائیہ نگاری کی حدیں متعین نہیں ہوئی تھیں بیشتر خاکہ نگار انشائیہ نگار بھی تھے۔ موضوعات کی تحلیل میں جو نفسیاتی بصیرت اور باریک مشاہدہ نیز لسانی چابک دستی اور فلسفیانہ مغالطہ سازی یک کرداری خاکوں میں دکھائی دیتی ہے اسی جوہر سے انشائیہ نے بھی اپنی سمت مقرر کی۔

سترہویں صدی کے اواخر میں ایڈیسن، اسٹیل، گولڈ اسمتھ اور جانسن نے اہم باکی کرداروں سے متعارف کرایا۔ یہ انشائیہ کردار essay characters کہلاتے تھے اس قسم کی کردار نگاری کو خواص کے ساتھ عوام کی مقبولیت بھی حاصل تھی، یہ کردار نوعی اور یک رُخے type تھے اور ان کا تعلق مخصوص افراد سے بھی تھا اور اس نئی روایت ہی نے انشائیہ اور کردار نگاری کی انفرادی تخصیصات کے تصور پر مہمیز کی۔

> لوک اور اسطوری قصوں، اولوالعزمانہ رومان پاروں مہم جویانہ اور محاطراتی کہانیوں، اولیاء اور انبیاء کے واقعات تمثیلوں، تمثیلیوں، مثالیوں یونانی المیوں اور طربیوں، داستانوں اور حکایتوں پر مشتمل بیانیہ کی روایت کا ایک طویل ترین سلسلہ ہے جس کی جڑیں ماقبل تاریخ تک گہری چلی گئی ہیں جو بیانیہ کے سفر ارتقا ہی کی تاریخ نہیں ہے کردار نگاری کے عمل ارتقا کی بھی تاریخ ہے۔ یک کرداری خاکہ نگاری/خاکہ نگاری اس سفر ارتقاء کا ایک اہم سنگ میل ہے۔

اٹھارویں صدی میں کردار نگاری نے ناول میں باقاعدہ ایک وسیع تر فن

کی صورت اختیار کرلی۔ اب خاکہ نگاروں کے کرداروں نے ناول جیسی ایک نئی اور دوسری صنف کے بطن سے نمو پائی تھی۔ ان کرداروں کا معاشرتی اور اخلاقی سیاق نسبتاً وسیع تھا کہ کس طرح مختلف خارجی آویزشیں یا اتفاقات و سانحات کسی فرد کے کردار کی سمت متعین کر دیتے ہیں۔ ان کے ارادوں کے رُخ بدل دیتے ہیں، ان کی کایا پلٹ کر دیتے ہیں۔ اور وہ تقریباً مسخ ہو جاتے ہیں کانگریو اور ڈفو کے بعد لیسا گے، میریواکس، رچرڈسن اور فیلڈنگ سے ڈکنس اور هارڈی تک کے ناول کے فن میں کردار کی تیزی سی بدلتی ہوئی ہیئتوں کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان ناولوں میں سانحہ اور کردار باہم غیر منفصل ہیں۔

افسانوی ادب بالخصوص جدید افسانوی ادب، مغرب میں جس کا آغاز اٹھارہویں صدی کی آخری دہائیوں سے ہوتا ہے، معلوم کرداروں کے متفرق اسالیب سے بھرا پڑا ہے۔ عام زندگی اور عام حالات میں ہمیں سب سے زیادہ اسی قسم کے کرداروں سے سابقہ پڑتا ہے۔ ہمارے لیے ان کی نوعیت معلوم کی ہے۔ معلوم کرداروں کا سب سے بڑا ماخذ انسانی معاشرہ ہے جو مختلف النوع اداروں اور اکائیوں کی شیرازہ بندی سے عبارت ہے اور جو بحیثیت نوعِ انسانی اپنی نہایت میں ایک وسیع تر وحدت کا نام ہے۔ مگر دوسری سطح پر مذہب، نظریہ، ملک و مال، تہذیب، خان دان، ذات، پیشہ، عہدہ، طبقہ اور صنف کے اعتبار سے متفرق درجات میں منقسم بھی ہے۔ اسی تقسیم نے انسانیت کو دو واضح شقوں میں بانٹ دیا ہے، ایک امیر دوسرا غریب یا ایک مختار دوسرا مجبور، یا ایک آجر دوسرا اجیر۔ مرد اور عورت کی جنسی تخصیصات میں بھی حقوق و فرائض کی تقسیم اسی طرح قائم ہوئی ہے۔ چوں کہ اس نوعیت کی درجہ بندی کی تاریخ گذشتہ سینکڑوں برسوں پر محیط ہے اس لیے ہر طبقے اور صنف کے ساتھ ان کی مخصوص خصوصیات، علامات، عادات اور اطوار بھی وابستہ ہوگئے ہیں، مثلاً ادنیٰ طبقے کی اخلاقیات، نفسیات اور ضروریات درمیانی طبقے یا درمیانی طبقے کی اخلاقیات اور نفسیات، اعلیٰ طبقے

کی اخلاقیات اور نفسیات سے بڑی حد تک مختلف اور نہایت واضح تشخص کی حامل ہوتی ہے، اسی طور پر مرد اور عورت کے جذبات و احساسات، طبیعت اور فطرت کی بھی خانہ بندیاں کر دی گئی ہیں اور بعض محاسن مرد کے ساتھ تو بعض عیوب صرف اور صرف عورت کے ساتھ مخصوص ہیں مگر طبقاتی اعتبار سے بھی مرد و عورت کی اخلاقیات و نفسیات ان کی صنفی حیثیت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ افسانوی فن میں ان تخصیصات کی مثالیں عام ہیں۔ نذیر احمد، شرر، رسوا، پریم چند، زولا، رچرڈسن، بیدی، ڈکنس اور لارنس وغیرہ کے مرد اور عورت کے کردار حقیقت کے اسی جبر کا نتیجہ ہیں انہی امتیازی علامات و خصائص کی بنیاد پر ہم ان کرداروں کو اپنے سے قریب تر محسوس کرتے ہیں۔

وہ کردار بھی عام معلوم شخصیتوں سے مماثل ہیں جن کی اصل لوک کتھاؤں اساطیری اور اولوالعزمانہ قصوں یا تاریخی و نیم تاریخی یا تلمیحی واقعات و حکایات میں دستیاب ہیں۔ یونانی ڈراموں سے لے کر کانریڈ اور سارتر کے افسانوی ادب تک، اخذ، تصرف اور مشابہت کی بے شمار مثالیں موجود ہیں، انہی میں ان سوانحی کرداروں کو بھی شامل کرنا چاہیے جو کم یا زیادہ ہمارے لیے معلوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس قسم کے کردار غیر معمولی فنی ادراک اور گہری نفسیاتی بصیرت کا مطالبہ کرتے ہیں۔ سوانح اور تاریخ کے موجود اور دستیاب حقائق و واقعات کی رعایتوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے انھیں بڑی استادانہ مہارت کے ساتھ اس طرح توڑا مروڑا جاتا ہے کہ وہ ساری ٹوٹ پھوٹ کے باوجود حقیقت اور فن کے ممکنات سے متفاوت محسوس نہیں ہوتے جہاں یہ تفاوت واضح ہے، وہاں کردار بھی غیر دلچسپ اور بے جان ہو جاتا ہے۔ جیسے والٹر اسکاٹ کے رقیب (ولن) سنسنی، ہیجانی (میلوڈرامائی) ہیں اور اس کے دیگر مذکر و مونث کردار چوبی اور بے جان ہیں۔ یہی صورت عبدالحلیم شرر کے پیش تر تاریخی کرداروں کی ہے جب کہ فلابیر کا تاریخی کردار سلامبو، قاضی عبدالستار کے صلاح الدین ایوبی کے برخلاف داراشکوہ کا کردار اپنی نوعیت میں مستعار ہونے کے باوجود زندہ اور فعال ہیں۔

عصمت چغتائی کے ناول، ایک قطرہ خون کے حسین یا قاضی عبدالستار کا غالب بھی زندہ کردار بننے سے رہ گئے۔ جمیلہ ہاشمی کے ناول چہرہ بہ چہرہ رو برو میں قرۃ العین طاہرہ اور دشتِ سوس کے منصور حلاج کا کردار ماخوذ ہونے کے باوجود خلقی محسوس ہوتا ہے۔ اکثر تاریخی ناول نگاروں کا فن، ان کے ہیرو پرستانہ جذبات یا مذہبی عقیدت مندانہ جذبات کے غلبے کے باعث مناسب ارتقا پانے سے محروم رہ جاتا ہے۔

کردار اور بالخصوص ماخوذ کرداروں کی از سرِ نو تشکیل و تعمیر میں روحانی یگانگت کی ایک حد قائم کرنے کی ضرورت ہوتی ہے اور یہ روحانی یگانگت اسی وقت مغالطے سے بری ہو سکتی ہے جب فن کار اپنی انا اور ذات کے حصار سے پرے ہو کر دیکھنے کی طاقت اپنے آپ میں پیدا کر لیتا ہے۔

معلوم کردار خواہ ماخوذ یا اکتسابی ہوں یا انسانی معاشرے سے مستعار وہ کبھی مکمل فرد نہیں ہوتے۔ ہم توقع کرتے ہیں کہ وہ زیادہ سے زیادہ زندگی سے قریب تر ہوں۔ ان کی خواہشیں ان کے ارادے ان کی کامرانیاں ان کی ناکامیاں، ان کی مسرتیں ان کے غم بالکل اسی طرح ہوں جیسے ہم اپنی روزمرہ کی زندگی میں ان کا تجربہ کرتے ہیں۔ کہیں سیاہ و سفید نتائج کے اسباب واضح ہوتے ہیں، جیسا ہماری عام زندگی میں ہوتا ہے اور کہیں انتہائی ناواضح جہاں ناواضح ہوتے ہیں تقدیر کا جبر اور اس کے برخلاف انسان کی بے بضاعتی اور ناطاقتی یا نارسائی ایک جواز بن جاتی ہے کہیں خود کردار اپنی بصیرت سوجھ بوجھ، علم و ارادے سے صورتِ حالات کو بدل دیتا ہے یا اپنے موافق کر لیتا ہے۔ یہی صورت افسانوی فن میں بھی نمایاں ہوتی ہے۔

حقیقت یا واقعیت افسانوی ادب میں فنی تقاضوں کے مطابق عمل آرا ہوتی ہے۔ اس میں بہت کم عام زندگی سا تسلسل اور رفتار برقرار رہ پاتی ہے۔ اکثر معمولی وقوعہ بھی کمیاب اور نادر محسوس ہوتا ہے کیوں کہ افسانہ نگار اسے اپنی ایک خاص ذہنی رو کے تحت واقع اور موجود ——— بناتا ہے۔ اور پھر ہمیں بہ یک وقت ایک یا بہت سی زندگیوں کا تجربہ ایک ہی ناول

یا افسانے کی ہیئت کی حدود میں ہو جاتا ہے گویا چند گھنٹوں میں ہم زندگی کا ایک وسیع تر سیاق اپنی گوناگوں پیچیدگیوں اور آویزشوں کے ساتھ اپنے اوپر منکشف کر لیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ عام زندگی میں ہم اس قسم کے کئی گوناگوں تجربوں سے بہ یک وقت دوچار نہیں ہو سکتے۔ یہی سبب ہے کہ افسانے کی دُنیا اور افسانے کے کردار کتنی بھی حقیقی بنیادوں پر قائم ہوں بڑی حد تک غیر حقیقی معلوم ہوتے ہیں۔

کردار کی ادبیت و افسانویت کی بنا پر ہی اسے کسی شخص کا افسانوی نمائندہ کہا جاتا ہے اور اپنی تمام تر زندگی آمیزی اور حقیقت کیشی کے باوجود اس آدمی سے مختلف یا تبدیل شدہ ہوتا ہے جو خود سماج کی ایک اکائی ہے۔

افسانوی فن اسے از سرِ نو تخصیا تا یا بشریاتا ہے۔ کہیں بے حد معروضی طریقے سے جیسے فلابیر، موپساں اور منٹو کا فن ہے یا ان فطرت نگاروں کی مانند جن کے کردار انسانی رشتوں اور خارجی قوتوں کے مسلسل دباؤ کے درمیان خود ایک مجسم طنز کی مثال بن جاتے ہیں جہاں افراد اپنے ارادے کو بروئے کار لاتا ہے وہاں طنز کی نمو پذیر صورت کو شکست کا سامنا کرنا پڑتا ہے یا طنز *irony* افراد پر غلبہ حاصل کر کے افراد کو کسی المیے سے دوچار کر دیتا ہے۔ ہر دو صورت میں کردار کا افراد اپنی موجودگی سے ہمیں باخبر رکھتا ہے کردار کی موجودگی وہاں زیادہ موثر اور بامعنی ہوتی ہے جہاں مصنف کے بجائے وہ خود اپنا نمائندہ ہوتا ہے — اس کے کردار یا افراد کا تشخص خود اس کی فکر اس کا عمل اور اس کے ردِ عمل کرتے ہیں۔ مصنف کی ہمہ دانی یا مسلسل داخلی تجزیہ *interior analysis* کردار کی شمولیت و شرکت کو بے چارگی میں بدل دیتا ہے وہ پھر اس کردار سے مختلف صورت میں نمایاں ہوتا ہے جو اس کی جدلیت کی کوکھ سے غیر متوقع طور پر نمو پذیر ہوتا ہے۔ رومانیوں نے جب نو کلاسیکی کرداریات کو رد کیا تو ان کا مقصد بھی اسی عمومی انسانی ٹائپ کی نمائندگی کو صدمہ پہنچانا تھا جو معمول کا وظیفہ بن گئی تھی۔ جدید افسانوی فن کاروں نے ھنری جیمس کے ناول *The*

Portrait of a Lady کے اسابیل آرچر جیسے نسبتاً آزاد کردار کی روایت ہی کی توسیع کی ہے۔

ہمیں اپنی عام زندگی میں فیلڈنگ کے ٹام جونز، ڈکنس کے ڈیوڈ کاپرفیلڈ، ٹالسٹائی کی اینا کرینا، دوستوو سکی کے متیا، فلابیر کی مادام بواری، ہارڈی کی تیس، رسوا کی امراؤ جان، پریم چند کے ہوری، ویک لنڈن کے مارٹن ایڈن، مارک ٹوین کے ٹام سائر، قرۃ العین کی سیتا، چمپا، راحت اور تنویر فاطمہ، عبداللہ حسین کے نعیم اور اسد، منٹو کی سوگندھی اور بابو گوپی ناتھ، بیدی کی رانو اور لاجونتی، ممتاز مفتی کا علی پور کا ایلی اور بانو قدسیہ کے قیوم جیسے کرداروں سے کبھی سابقہ نہیں پڑتا۔ کیوں کہ ان میں سے ہر ایک کردار بیک وقت کئی خصوصیات کا پیکر ہے اور اس کے جائے وقوع نیز زمانۂ وقوع اور ہمارے موجود زمان و مکان کے مابین کہیں برسوں اور کہیں دہائیوں، کہیں میلوں اور کہیں کوسوں کا فاصلہ ہے۔ رچرڈسن یا جین اسٹن کے مؤنث کردار یا ہارڈی کی تیس یا جیوڈ اب محض ایک خاص عہد کی اخلاقیات اور معاشرت کی یادگار ہیں۔ البیر کامو کے ناول The Outsider کے ہیرو میورسل اور ڈکنس کے Black House کے مسٹر گپی دونوں جوان العمر ہیں اور دونوں ترسیل کے مسئلے سے دوچار ہیں۔ اپنی ماں کے ساتھ دونوں کا رشتہ بے جوڑ سا ہے۔ مگر دونوں کے کردار کا تاثر مختلف کیوں ہے؟ ایک سبب دونوں ناول نگاروں کے زمان و مکاں کا فرق اور فاصلہ دوسرا دونوں کے تصورات میں زبردست اختلاف تیسرا ان کی ادبی تشکیل کی نوعیت۔ میورسل جیسے غیر جذباتی اور راست رو شخص کو گپی کی دنیا میں، اور گپی کو میورسل کی دنیا میں رکھ کر دیکھا جائے تو دونوں کردار بہت جلد اپنی شخصیت سے محروم ہو جائیں گے ان کی زندگی اور ان کا ارتقا ان کے اپنے جائے وقوع ہی میں ممکن ہے سریندر پرکاش نے جب ہوری کو اپنے افسانے 'بجوکا' میں بازکش کیا تو ہوری کا نیا سیاق اصلاً ہوری کا نیا کردار ثابت

ہوا۔ ترگنیف کے ہیرو روف کو زوربا کے سیاق میں رکھ کر دیکھیے تو دونوں کی انفرادیت یک لخت ختم ہو جائے گی۔ عبدالصمد کے ناول دو گز زمین کے الطاف حسین اور ان کے خاندان کے افراد کی بناوٹ میں پریم چند اور ان کے عہد کی کردار سازی کے پیمانے تقریباً بے جوڑ ثابت ہوں گے۔

ای۔ ایم۔ فورسٹر نے کرداروں کی دو قسمیں بتائی ہیں۔ مدوّر round: اور سپاٹ flat: اوّل الذکر کو حرکی dynamic: اور جمودی، دوم الذکر کو مجہول یا چوبی یا افقی کردار بھی کہا جاتا ہے۔ افسانوی فن میں مدوّر کردار اپنا ایک انفراد رکھتا ہے عموماً افسانے یا ناول میں اس کی حیثیت مرکزی یا کرداروں کے دیگر خوشوں سے تقریباً مختلف اور ممتاز ہوتی ہے۔ اس کے حرکات و اعمال نیز ردہائے عمل کے طریقے بھی اپنے ہوتے ہیں یہ اثر اندازی یک طرفہ نہیں ہوتی بلکہ

> اس کی فکر اس کا ارادہ اور اس کا عمل دیگر اشیا و حقائق پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ جو جنس نامیہ ہے وہ مسلسل تبدیلی اور ارتقاء کے عمل سے گذرتی ہے مدور کردار، خواہ اس کا انجام کتنا ہی بد، عبرت ناک یا حیران کن کیوں نہ ہو اپنے ضمیر کے مطابق عمل کرتا اور اپنی آواز میں بات کرتا ہے۔

جین اسٹن کے کردار مثلاً مسٹر کولنس، مس بیٹس یا جون تھورپ کی اپنی انفرادیتیں متعین ہیں۔ یہ کردار اپنے نمائندہ آپ ہیں۔ نمائندگی کردار کو تابع مہمل بنا دیتی ہے بلکہ کردار کے فرد کو مسخ کر دیتی ہے۔ یہ بات علیحدہ ہے کہ رچرڈسن کی طرح اسٹن اور ہمارے یہاں بیدی کے مذکر کرداروں کے خلاف مؤنث کردار غیر معمولی نفاست و تکمیل کا نمونہ ہیں۔

جیورج ایلیٹ کی مس بروک بھی ایک جان دار حقیقی اور تخلیقی کردار ہے، جو اپنی فکر عمل اور گفتار میں واضح اور اپنی اندرونی زندگی میں توانگر ہے۔ قرۃ العین کے چائے کے باغ کی راحت، گردش رنگ چمن کے راجہ دلشاد خاں اور عندلیب بیگ عصمت چغتائی کے دل کی دنیا کی قدسیہ، انتظار حسین کے 'بستی' میں صابرہ، جوگندر پال کے دیوانے مولوی، دادی اور بھابو

بھی عمودی اور متحرک کردار ہیں۔

مدور کرداروں کی بھی اپنی ایک یا ایک سے زیادہ مخصوص عادات و خصوصیات ہوتی ہیں یا ہو سکتی ہیں مگر محض اسی عادت یا خصوصیت سے ان کا انفرادی تشخص قائم نہیں ہوتا ہے۔ دراصل کوئی خاصہ جب کسی مخصوص طبقے یا گروہ کی نمائندگی کرتا ہے تب کردار میں اس کی انفرادی علامت نمو نہیں ہونے پاتی۔

کبھی کبھی ناول نگار کسی خاص تاثر کو اجاگر کرنے کی غرض سے اس خاصے یا جسمانی کجی کو مبالغہ آمیزی کے ساتھ پیش کرتے ہیں اور مبالغہ حقیقت یعنی افسانوی حقیقت کے نمود و کشادگی کی راہ میں مانع آتا ہے۔ مدور کردار کا انفراد حقیقت کی بنیاد ہی پر بتدریج نشو و نما پاتا ہے۔ دوسرے کرداروں کے اژدہام میں اس کی بلوغت اور ادائیگی اپنا ایک علاحدہ نقش قائم کرتی ہے۔ اسی لیے جو کردار اپنے ارتقا میں تکمیل کے احساس کو پختہ کرتے ہیں وہی موجودہ معنی میں ہیرو اور ہیروئن بھی کہلاتے ہیں۔

دیگر کرداروں کی نسبت عمل میں ایسے کردار کی شمولیت اور موجودگی بالجواز قایم ہوتی ہے۔ اسی امتیاز کی بنا پر اسے سر برآوردہ یا طلیعہ protagonist: بھی کہا جاتا ہے۔ طلیعہ پوری افسانوی بافت میں قاری کی توجہ کا مرکز ہوتا ہے۔ مگر جدید معنی میں طلیعہ کا یہ کردار اس روایتی ہیرو سے کم ہی میل کھاتا ہے جو اپنے اخلاقی محاسن اور جسمانی استعداد میں مثال کا درجہ رکھتا ہے۔

موجودہ افسانوی قواعدیات کی رو سے ایک منفی کردار بھی حیات آثار نمو یافتگی کے جوہر سے متصف ہو سکتا ہے۔

طلیعہ کی حیثیت عمل کے تئیں مرکزی ہوتی ہے اور اس کی ضد پر جو کردار عمل آور ہوتا ہے اسے حریف antagonist: کہا جاتا ہے مگر حریف کے معنی قطعی ٹائپ کے نہیں ہیں، طلیعہ کے دو بدو حریف کا حقیقت پذیر ہونا بھی ضروری ہے ورنہ حریف کی نفی کوتاہی طلیعہ کے زندہ کردار کے تفاعل کو مشتبہ کر سکتی ہے۔

مدور یا عمودی کے برخلاف سپاٹ یا افقی flat: مسطح اور ہموار ہوتے ہیں۔

ان کی تشکیل کے پس پشت گروہ یا طبقے کی نمائندگی کا مقصد کارفرما ہوتا ہے اور اسی مقصد کے تحت ان کی محض ان عمومی علامات و مظاہر کو ابھارا جاتا ہے جو ان کے گروہ کی خصوصی شناخت ہیں۔

ڈکنس کے معروف کرداروں میں مسٹر پک وک، مسیز مکابر، مسیز گیمپ اور سم ویلر وغیرہ بے حد دلچسپ مگر ٹائپ ہیں ان میں سے ہر ایک کسی ایک خاصے کی نمائندگی کرتا ہے یوریا ہیپ ایک حلیم اور برکس ایک مستعد کردار ہے۔ افقی کردار عمودی کی نسبت ضمنی یا ذیلی کہلاتے ہیں لیکن تمام ذیلی کردار افقی نہیں ہوتے۔ جیسے پریم چند کے گوبر اور دھنیا۔ بعض کرداروں کی موجودگی کا زمانہ بھی قلیل ہوتا ہے مگر کم سے کم وقت میں وہ گہرا نقش چھوڑ جاتے ہیں۔ بعض کردار، جیسے مرکزی کردار کے والدین، بھائی، بہن، ملازمین وغیرہ کی حیثیت افسانوی نواح میں صرف رفت و بود کی ہوتی ہے۔ ہم مرکزی کردار سے ان کے رشتے کے علاوہ ان کے بارے میں کم ہی واقفیت رکھتے ہیں اور وہ بھی افسانوی عمل کی بافت یا مین پلاٹ پر راست یا ناراست کسی بھی طور اثرانداز نہیں ہوتے۔ چوں کہ ان کی موجودگی یا عدم موجودگی دونوں کی حیثیت برابر کی ہوتی ہے، اس لیے انھیں مجہول یا منفعل static: بھی کہا جاتا ہے۔ مارسل پروست کے کردار جیسے سوان، شارلس، اور مارسل خود کوشش مگر اپنے آپ سے لاعلم، اپنے نفس کے تابع اور مقصد سے عاری ہیں۔ یہ کردار اپنی بعض زندہ انسانوں جیسی عادات و آثار رکھنے کے باوجود بے حس اور مجہول ہیں۔ پروست مارسل سے کہلواتا ہے کہ، ہم خود اپنی زندگی کو دیکھنے سے محروم رہتے ہیں۔ اس لیے پروست ان کرداروں کے ان رنگوں کو باطن سے نکال نکال کر باہر لانے کی سعی کرتا ہے جو انسان کی ذات کے اندر پیوست ہوتے ہیں۔ پروست کے کردار عزلت نشینی میں طمانیت محسوس کرتے اور اکثر داخلیت میں گم ہو کر سراغ زندگی پانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ژید کا کردار مشل بھی انتہائی نفس پرست اور خود غرض واقع ہوا ہے اس کی بیوی مارسلین اس کی تابع دار ہے جو قبل از وقت دق میں مر جاتی ہے۔ یہ کردار بھی مجہول ہیں۔ ژید خود اس بات کا

قائل تھا کہ انسانی ارادہ موہوم چیز ہے۔ انسان اپنے عمل اور نتیجے کا جواز فراہم نہیں کرسکتا۔ کچھ بھی، کہیں بھی رونما ہوسکتا ہے۔ سارتر اور کامو کے کردار اسی فلسفے کے بوجھ کے تلے دب کر غیر متحرک ہوگئے ہیں۔

جاسوسی، سائنسی (فنتاسیہ) اور جُرمیاتی ناولوں: crime novels اور افسانوں میں کردار سے زیادہ پلاٹ کی اہمیت ہوتی ہے۔ کرداروں کو معمول کے مطابق ایک کے بعد ایک صورتِ حالات اور مسئلے سے دوچار ہونا پڑتا ہے معمول کے مطابق الجھنیں اور غیر متوقع گرہیں نمودار ہوتی ہیں۔ اور معمول کے مطابق ہی کسی ناگہانی اور حیرت انگیز موڑ پر کہانی اختتام کو پہنچتی ہے۔

> صاحب حل مرکزی کردار ہی ہوتا ہے جو افسانوی پلاٹ میں اپنے انتہائی تحرک، معاملہ فہمی، دور اندیشی اور زیرکی کے باعث خطراتی ہیرو adventure hero کی مانند ایک طویل مدت تک ہماری توجہ اور دلچسپی کو برقرار رکھتا ہے۔ اس کی باریک بینی اور نفسیات بینی بھی ہماری حیرتوں کو حرکت میں رکھتی ہے۔ ایسے کرداروں کی تشکیل میں اس قسم کے ناولوں کا شعوری قماش اور روایتی نظام فن کا حصہ زیادہ ہوتا ہے۔ چند متعدد تکنیکوں اور کرداروں کی ساختوں کی بنیاد پر ان کے خطوط متعین کردیے جاتے ہیں۔

اسی رسمیاتی conventional: فطرت کے باعث کرداروں کے ابتدائی نمونوں prototypes: ہی کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ اس ضمن میں ایڈگر ایلن پو کا ڈیوپن، ولکی کولنس کا سرجنٹ کف اور آرتھر کانن ڈائیل کا شرلاک ہومز کا کردار نمونے کی حیثیت رکھتا ہے۔ شرلاک ہومز میں ڈاکٹر واٹسن اور ہملیٹ میں ہوریشیو جیسے معتمد confident: کردار بھی اپنے تفاعل میں تابع مہمل ہیں۔ ان کے بعد اسٹن فری مین نے سائنسی سُراغ رساں ڈاکٹر تھارن ڈائک، اے۔ ای۔ ڈبلیو میسن کا انسپکٹر ہنیاڈ، جیورج سیمینن مائگریٹ، اگاتھا کرسٹی کا ہرکیول لوائرٹ، ڈورتھی ایل سیئرس کا لارڈ پیٹروِمزی اور جوزیف صین سن کا پرائیوٹ سُراغ رساں براڈ سیٹر جسے اس نے ہم جنس

بھی بتایا ہے۔ جاسوسی اور جرمیاتی افسانوی ادب کے شہرہ آفاق کردار ہیں۔ ان میں بڑی حد تک یکسانیت پائی جاتی ہے۔ ان کی چند عادات، عمروں، ناموں اور صیغوں حتیٰ کہ صورت حالات اور مقامات میں فرق ممکن ہے مگر اپنے وسیع دائرہ عمل میں ان کا مقصد ایک دوسرے سے مماثل ہوتا ہے۔ اسی لیے انھیں گروہی کردار stock characters: کہا جاتا ہے انیسویں صدی کے ہیجانی ڈراموں melodramas: میں خطروں میں گھری ہوئی ہیروئن اور اس کا جواں مرد عاشق مزاج نجات دہندہ اور ان کے برخلاف وہ رقیب یا ولن جو انتہائی منصوبہ بند طریقے سے ہیرو اور ہیروئن کی راہ میں مانع آتا اور متواتر رخنے ڈالتا ہے، گروہی کردار ہیں۔ گروہی کردار ہمیشہ فنی دستگاہی یا مصنف کی ناقابلیت کا نتیجہ نہیں ہوتے۔ بعض مصنفوں نے گروہی نمونوں کی روایت سے انحراف بھی کیا ہے۔ جیسے شیکسپیر کا فالسٹاف اور جانسن کا والپون جو گروہی ہونے کے باوجود اپنی انفرادیت منوا لیتے ہیں۔

گروہی کرداروں میں وہ کردار بھی شامل ہیں جن میں عادت اور طبیعت کے لحاظ سے کوئی کجی یا ٹیڑھ ہوتی ہے۔ اس قسم کا عیب ان کی نفسیاتی کمزوری کا باعث بن جاتا ہے۔ ہم انھیں ان کے اسی کردار کی روشنی میں بخوبی پہچانتے ہیں۔ وہ شروع سے آخر تک عین وہی ہوتے ہیں جو ان سے توقع کی جاتی ہے۔ جیسے کوئی حریص، بخیل، منتقم، مسخرہ، کوئی جھلکو پروفیسر، کوئی بے وقوف حاکم یا مرکزی جاسوس کا ساتھی، چرب زبان دوست، شکی یا سخت مزاج شوہر یا والدین، ناعاقبت اندیش بیوی، غصیلا پولیس مین، استاد یا کوئی شیخی باز وغیرہ اس قسم کے کرداروں کے تئیں ہماری توجہ محض ان کی اس یک رنگ فطرت کی باعث ہوتی ہے جو اپنی تکرار کی وجہ سے کبھی ہماری حسِ مزاح کو برانگیختہ کرتی ہے یا کبھی ہمیں ان پر غصہ آنے لگتا ہے۔ کیوں کہ اپنے ایک خاص رنگ سے علاحدہ ہٹ کر ان کے یہاں کسی نئے امکان یا رویے کا صدور نہیں ہوتا۔

> ظاہر دار بیگ، حاجی بغلول، چچا چھکن یا خوجی جیسے کردار اسی نوعیت کے ہیں۔ مگر انھیں اس خوبی اور چابکدستی سے تراشا گیا ہے کہ اپنی تمام تر یک رنگی

کے باوجود ہماری یادداشتوں میں محفوظ ہو گئے ہیں۔

ڈکنس کے ناول Little Dorit میں مسٹر ایف کی چچی یا Great Expectations میں جو (Joe) کا کردار بھی غیر مبدل ہونے کے باوجود یادداشت کے محضر پر گہرا نقش قائم کر دیتا ہے۔ ڈکنس کے ناول Hard Times میں مسٹر باؤنڈر بائی کا کردار مرکزی ہے مگر فنی منصوبے کے تحت اس قدر توڑ مروڑ دیا گیا ہے کہ ہم اسے آسانی سے چربہ یا مسخ کردار caricature کا نام دے سکتے ہیں۔ سر گائلس اوور ریچ کا منیجر بن جانسن کا اپی کیور میمن، گولڈ اسمتھ کا ٹونی لمپکن اور برنارڈ شا کا ڈرنک واٹر کا شمار ان نمایاں مسخ کرداروں میں ہوتا ہے جو ڈرامے یا ناول کی مجموعی فنی ساخت میں اس طرح چست ہیں کہ ان کا سارا ابھار اپنی ہمارے ذہن سے محو ہو جاتا ہے اور اکثر مقبول ترین منفرد کرداروں سے زیادہ ان کی شخصیت اپنے بعض اوصاف کی بنا پر ہمارے ذہن کدوں میں محفوظ ہو جاتی ہے۔ باوجود اس کے یہ کردار ناول کی فنی ساخت میں بے حد چست ہیں اور ہم بھول جاتے ہیں کہ وہ ابھرے یا سپاٹ ہیں۔ ذیلی کرداروں میں اوتھیلو میں روڈیرگو اور ہیملیٹ میں آسرک بھی مسخ کردار ہیں۔

بالزاک کے اکثر کردار، کردار سے زیادہ عبرت کا درجہ رکھتے ہیں۔ ماحول، حالات، سماج کے علاوہ کوئی ایک عیب ان کی سمت و تقدیر کا تعین کر دیتا ہے۔ ایلو کی عیاش طبیعت، گراندے کا بخل، گوب سِک کی دولت پرستی اسی نوعیت کی ہے

> اس طرح کے افراد کا تشخص ان کے کسی ایک کردار پر منتج ہوتا ہے نیز جو ان کے دیگر افعال و اقوال کی شناخت پر فوقیت حاصل کر لیتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ ہمیشہ اسی عیب یا علامت کے مرکز پر گردش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ تبدیلی ان کے قدرت سے باہر ہوتی ہے اور معمول ان کی تقدیر۔

گروہی کردار ہمیشہ ٹائپ نہیں ہوتا۔ حالاں کہ اس میں رسمی پن اور مانوسیت ضرور ہوتی ہے۔ مگر یہ مانوسیت اس کردار کے رسمی پن سے مختلف ہوتی ہے جو کسی طبقے کی نمائندگی کرتا ہے۔ جیسے کوئی شیخی باز اپنی گپ بازی کی عادت کے

باعث ایک نونیاتی یا ٹائپ کردار ہے جب کہ شیخی باز سپاہی ایک گروہی کردار ہے۔

جدید معاشرہ تیزی کے ساتھ روبہ ارتقا ہے۔ صنعتی اور تکنیکی ترقی کے ساتھ انسانی بصیرت، انسانی فہم اور انسانی جذباتی سانچوں میں حیرت انگیز تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں۔ اخلاق و مذہب کے روایتی تصور اور عقائد پسندیدگی اور ناپسندیدگی میں بھی انفراد کا دخل پہلے سے زیادہ ہونے لگا ہے۔ اقداری نظام کی بیش تر صورت یکسر بدل چکی ہے۔ ایسے موجودہ سیاق میں افسانوی ادب کے قدیم اور روایتی کردار جیسے هوری، سورداس خوجی یا مسیز مکابر اگر دوبارہ جنم لے لیں تو وہ ہمارے لیے اور ہم ان کے لیے اجنبی ٹھہریں گے۔ نہ تو رشتوں کی وہ نوعیت باقی ہے اور نہ گزشتہ مسائل کی صورت، جس طرح پریم چند نے نصوح، کلیم اور ظاہر دار بیگ کو دوبارہ پیدا کرنے کی غلطی نہیں کی اسی طرح جدید ناول نگار نے سورداس یا هوری کو وقوع بعد از زمانی طور پر موجودہ دور میں دوبارہ پیدا کرنے کی غلطی نہیں کی ہے۔ افسانے اور ناول کی تکنیک میں بھی نمایاں تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں۔ ورجینا وولف نے مبالغے اور مزاح کے طور پر اپنے ایک مضمون بابت 1929 میں کہا تھا کہ

> دسمبر 1910 کے ارد گرد انسانی کردار بدل گیا ہے۔

خواہ انسانی کردار 1910 میں تبدیل ہوا ہو یا نہ ہوا ہو۔ اتنا ضرور ہے کہ انسانی کردار میں تبدیلی کی رفتار پہلے سے کہیں زیادہ تیز ہے۔ طبقاتی سطح پر ہی نہیں صنفی سطح پر بھی اور مختلف طبقات اور مرد اور عورت کے مابین رسم و راہ نیز معاملات کی صورت میں بھی حیرت انگیز فرق پایا جاتا ہے۔ کردار سازی کے ضمن میں اس تفریق کو بھی مدِ نظر رکھنا ضروری ہے ورنہ کردار اپنے عہدِ وقوع ہی میں اپنی معنویت سے ہاتھ دھو سکتے ہیں۔ کامو کے میورسل، جان وین کے چارلس لوملی، کنگزلی ایمس کے جم ڈکسون، جے۔ پی ڈان لیوی کے سیبسٹین، ہیلو کے ہرزوگ اور اسبورت کے ڈرامائی کردار جمی پورٹر یا مارسل پروست اور ژیلا کے کردار عہدِ رواں کی پیچیدہ تہذیبی زندگی کے نمائندہ ہیں۔ جو ایک طرف وسیع تر تبدیل شدہ انسانی صورتِ حالات کی کوکھ سے برآمد ہوئے ہیں تو دوسری طرف جدید افسانوی تکنیکوں، فلسفیانہ تصورات نیز قاری اور مصنف کے

نئے طرز ہائے احساس نے ان کی سلاست کو پیچیدگی میں بدل دیا ہے۔ ورجینا وولف بھی ناول اور کردار کے باہمی عمل کے تعلق سے لکھتی ہیں۔

> میرا یقین ہے کہ تمام ناولوں کا اصل معاملہ کردار سے ہوتا ہے اور کردار کی ترجمانی ہی ان کا مقصود ہوتا ہے نہ کہ نظریوں کی تشہیر، نغمہ سرائی یا برطانوی شاہی خانوادے کی عظمتوں کا جشن منانا۔ چوں کہ ناول کی ہیئت بے حد بے تکی، طولانی اور غیر ڈرامائی طریقے سے ارتقائی مراحل طے کرتی ہے۔ اس لیے وہ بہت لچیلی اور جان دار ہوتی ہے۔

یہی سبب ہے کہ ورجینا وولف اپنے کرداروں اور ناول کی تکنیک پر خصوصی توجہ صرف کرتی ہیں جس طرح اور جس ترتیب کے ساتھ ایٹم ان کے ذہن سے گزرتے ہیں وہ انھیں من وعن اسی ترتیب کے ساتھ جمع کرنے کی سعی کرتی ہیں۔ ان کے کردار بھی اپنے اظہار میں اسی منطق کو بروئے کار لاتے ہیں۔ ان کے کرداروں کا دائرہ وسیع ہونے کے باوجود وہ وولف کے اپنے دعاوی پر کم ہی پورا اترتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ ــــ

> اعمال کی آواز الفاظ سے زیادہ بلند ہوتی ہے اور اعمال ہی کردار کے نشانات ہوتے ہیں۔

ورجینا وولف کی بنائے ترجیح اعمال کے بالمقابل الفاظ پر زیادہ ہے یہ وہ کردار نہیں ہیں جنھیں سانحہ مشتکل کرتا ہے بلکہ ہمیں انھیں ان کے باطن میں تلاش کرنا پڑتا ہے۔

ھنری جیمس کے ناول Roderick Hudson 1873 میں کہانی ایک کردار کے شعور کے ذریعے نمایاں ہوتی، پھیلتی اور بڑھتی چلی جاتی ہے یہ تکنیک اس روایتی ناول کے تصور سے قطعاً مختلف تھی جس میں کردار کی حیثیت ایک ہی وقت میں ہر جگہ موجود و حاضر کی ہوتی ہے (جیسے عبداللہ حسین کے ناول ’قیدی‘ میں راوی انجام دیتا ہے) جیمس کے فن میں یہ کردار اکثر ناول کے مخصوص ڈرامے سے باہر ایستادہ ہوتے ہیں، جو قاری کے لیے ایک شارح یارہ نما کا حکم رکھتے ہیں ورجینا وولف اور قرۃ العین نے ھنری جیمس

کے اس تصور فن سے کافی استفادہ کیا ہے۔ ان کرداروں میں جو دانش وری، تکلف، تصنع، جذبوں پر تعقل اور استدلال کی حاکمیت اور خود احتسابی کا میلان ہے اس کا سرچشمہ ھنری جیمس کی کردار سازی کا فن ہی ہے۔ جس کی رو خارج کے مقابلے پر داخل کی طرف زیادہ ہے جیمس جوائس کی مسٹر بلوم افسانوی ادب میں تکمیل کی ایک نمایاں مثال ہے۔ جوائس نے متواتر داخلی کلامی اور شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعہ مسٹر بلوم کے کرداری نقوش کو ابھارا ہے یہاں پہنچ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ الفاظ کی آواز بھی اعمال سے بلند ہوتی ہے اس قسم کے ناول اپنی گہری داخلیت کے باوجود خالص نفسیاتی ناولوں کے زمرے میں نہیں آتے۔ اتنا ضرور ہے کہ یہاں سانحے کا جائے وقوع بدل جاتا ہے اور سانحہ محض وہ نہیں ہے جو خارج میں وقوع پذیر ہوتا ہے انسان کا داخل بھی ایک وسیع تر میدان کارزار ہے۔ خارج کے اسباب و علل کی جو توجیہات کی گئی ہیں ان میں خارج کا مقام درجہ دوم پر ہے۔ داخل اور داخل کی نسبت سے کردار دائرے کے عین مرکز میں آگیا۔

اردو افسانوی ادب میں بھی کردار اور تکنیک کی سطح پر گوناگوں تبدیلیاں عمل میں آئی ہیں۔ کردار و تکنیک چوں کہ فنی سطح پر ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں اس لیے جہاں کردایات characterology: میں تبدیلی واقع ہوئی ہے وہاں ناول کی تکنیک نیز ناول کی ساخت پر بھی اس کا اثر پڑا ہے۔ کیوں کہ کردار، ناول کی فنی ساخت کا ہی ایک حصہ ہوتا ہے۔ کردایات کے لحاظ سے عبداللہ حسین کے باگھ کا اسد، جوگندر پال کے بیانات کا دلیپ اور آمد و رفت کا مارگن، انور سجاد کے خوشیوں کے باغ کا ہیں اور جنم روپ کی ہیں، انیس ناگی کے دیوار کے پیچھے کا پروفیسر، احمد داؤد کی رہائی کے دونوں ہم جنس پرست دوست، فخر زمان کے سات گمشدہ لوگ اور ایک مرے ہوئے شخص کی کہانی کا ہیں، پیغام آفاقی کی مرا، الیاس احمد گدی کی ختونیا اور گیان سنگھ شاطر کے گیان سنگھ اور بھائیا جی وغیرہ نئے بشری تناظر پر گواہ ہیں۔ ان کرداروں کی معنویت کی تفہیم کے لیے روایتی معائر

کے برخلاف نئی فلسفیانہ اور فنی آگہی درکار ہے۔

اینٹی ناول، اینٹی افسانہ اور اینٹی ہیرو جیسی نئی صورتوں نے افسانوی فن کی کایا ہی پلٹ کر رکھ دی ہے۔ نہ صرف یہ کہ کردار بدل گئے ہیں بلکہ کرداروں کو پیش کرنے یا کردار سازی characterization: کے طریقے بھی کافی حد تک بدل چکے ہیں۔ کردار سازی کے دو متداول طریقے ہیں۔

ا۔ ڈرامائی طرز showing: ب۔ تجزیاتی طرز telling:

ا۔ ڈرامائی طرز کا تعلق صرف دکھانے سے ہے۔ ڈرامے میں محض حرکت و عمل کے ذریعے کردار یا کرداروں کی تعمیم و تخصیص کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ ڈرامے کی تکنیکی اور فنی ساخت اسٹیج کی مرہون منت ہوتی ہے۔ اسٹیج کی حدود میں کرداروں کی کرداریت کو نمایاں کرنے کے ذرائع ہیں مکالمات کے علاوہ عمل و ردِ عمل، جسمانی حرکات و اشارات، سیاق اور ماحول، یک سوئی aside: روشنیوں، آوازوں اور موسیقی کا بھی بہت بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ یہ مخصوص اور موجود ذرائع کردار کی شخصیت کا ایک پیکر مہیا کر دیتے ہیں۔ مگر یہ پیکر ایک کوری ساخت کی طرح ہوتا ہے۔ جس میں سامع یا قاری اپنے طور پر رنگ آمیزی کرتے ہیں۔ اس قسم کے کردار یا متن کو رولاں بارتھ readerly سے موسوم کرتا ہے۔

ڈرامانگاروں اور جیمس جوائس اور فلابیر جیسے ناول نگاروں نے قاری کے اعتماد کو بحال کرتے ہیں اس طور پر بڑا اہم کردار انجام دیا ہے کہ کردار کی تشکیل میں واقع خالی درزوں کو قاری خود اپنی فہم کے مطابق پُر کرنے کی سعی کرتا ہے۔ قاری کرداروں کے کہنے اور کرنے کے پس پشت عوامل و محرکات کا خود تجزیہ کرتا اور نتائج اخذ کرتا نیز کردار کو اپنے طور پر خلق کرتا ہے۔

میخائل باختن ان ناولوں کو دو آوازی dialogic کہتا ہے جن میں کردار آزادانہ حرکت و عمل سے گزرتے ہیں وہ مصنّف کی آواز یعنی مصنّف کے مقصد اور نقطۂ نظر کے تابع محض بن کر نہیں رہ جاتے اس قسم کے ناول میں کردار خود اپنی راہ کا تعین کرتا اور اپنا تشخص آپ کرتا ہے۔

ب۔ تجزیاتی طرز ایک خالص افسانوی تکنیک ہے۔ مصنّف ایک

ہمہ داں کی حیثیت سے نہ صرف یہ کہ کردار کی باطنی شخصیت اور اس کے سارے پیش و پس میں رونما ہونے والے واقعات سے آگاہ ہوتا ہے بلکہ وہ اپنے قاری کو اکثر امکانات اور اندیشوں، عمل اور ردِ ہائے عمل سے بھی آگاہ کرتا جاتا ہے۔ اس طرح قاری کا تاثر و تجربہ اکثر مصنّف اساس ہو جاتا ہے۔ مصنّف اساس متن کو رولاں بارتھ writerly کا نام دیتا ہے۔ مصنّف کے موقع بہ موقع عمل توضیح کو داخلی تجزیہ کاری interior analysis سے موسوم کیا گیا ہے۔ میخائل باختن کے نزدیک وہ مخاطبہ یا ناول یک آوازی monologic ہے جس میں تمام مختلف آوازیں، مصنّف کی آواز یعنی مصنّف کے مقصد اور مصنّف کے نقطۂ نظر میں ضم ہو جاتی ہیں اس طرح کردار اپنی انفرادیت سے محروم کر دیا جاتا ہے۔

دیکھیے:

antagonist , caricature , comic , characters humours
stock character protagonist

سیاق

1. E.M. Forster: Aspects of the Novel (1927).
2. Purcy Lubbock: The Craft of Fiction (1926).
3. W.J. Harvey: Character and the Novel (1966).
4. Richard Gill: Mastering English Literature (1985).
5. Arnold P. Hinchliffe: The Absurd (1969)
6. Tavis Bogard and William I. Oliver : Modern Drama (1958)

CHORUS:

طائفہ

کورس : بہ معنی رقص۔
ڈرامے میں تمہید باندھنے والا مغنیوں کا گروہ۔
ناچنے والوں کا ایک دستہ۔
ڈرامے کا سب سے قدیم جز، جس کا آغاز چھٹی صدی قبل مسیح میں یونان میں ہوا۔ چوں کہ گیت اور اوڈ جیسی اصناف وجود میں آچکی تھیں اور غنائیہ نغمات سے یونانی فضا گونج رہی تھی اسی فضا نے کورس کے لئے راہ ہموار کی۔

ڈائیونسس کی عبادت اور مذہبی تہواروں اور رسومات کی ادائگی کے موقع پر تعظیماً دائروی اور اجتماعی رقص کیا جاتا تھا۔ یہ رقاص اکثر اپنے چہروں پر جانوروں کے مکھوٹے لگا کر رقص کیا کرتے تھے۔ باقاعدہ ڈراموں میں اس رقاص دستے نے طائفے کی شکل اختیار کرلی۔

ایف۔ایل وِیسٹ نے طائفہ کے ضمن میں لکھا ہے:

یونانی تقریبات میں طائفاتی نغموں اور رقص کی بڑی اہمیت تھی۔ جب باقاعدہ المیہ ڈرامے تصنیف کئے جانے لگے اور انھیں انعام کے لئے سالانہ تقریبات میں پیش کیا جانے لگا تو حکام ڈرامے میں طائفہ کی شمولیت پر اصرار کرتے تھے۔ طائفاتی نغموں کی وجہ سے ڈرامائی عمل کئی مختلف مناظر میں بٹ جاتا تھا۔ سوا طائفاتی نغمے

کے دوران اداکار اسٹیج سے باہر ہوتا تھا مگر کچھ ایسے مناظر بھی ہوتے تھے جن میں ایک یا دو اداکار کریا باری باری سے مکالمے کو کورس کے ساتھ ادا کرتے تھے۔ یونانی المیہ کی بالخصوص قدیم مثالوں میں رقص و غنا کا پہلو اس قدر غالب تھا کہ اکثر ڈرامے ہی کورس کے نام سے پکارے جاتے تھے۔

وقت کے ساتھ ساتھ قدیم طائفے کی نوعیت اور طائفے کا کردار بدلتا رہا۔ پہلے پہل یہ محض ناچ گانے سے عبارت تھا۔ پھر مقدم المیوں میں ایک اداکار کی شمولیت کے ساتھ اداکار اور طائفے کے سالار کے درمیان مکالمے کا آغاز ہوا۔ دوسرے اداکار کا اضافہ پانچویں صدی ق م کی ابتدا میں اسکلس نے کیا 460 ق م میں سوفوکلیز کے ذریعے تیسرے اداکار کی شمولیت عمل میں آئی جس سے حوصلہ پاکر اسکلس نے دو اور پھر سوفوکلیز نے اسے تین میں بدل دیا۔ اسکلس کے یہاں طائفہ عمل کا حصہ ہے۔ سوفوکلیز نے اس سے مبصر کا کام لیا اور یوری پڈیز کے فن میں وہ ایک مغنیوں کا دستہ ہو کر رہ گیا۔ یوری پڈیز کے فن میں طائفے کی اہمیت کم سے کم ہوگئی۔ کہا جاتا ہے کہ ایپی کارمس (540 ق م) جسے افلاطون نے طربیہ نگاروں کا بادشاہ کہا ہے، نے اپنے فن کو طائفے سے بری رکھا۔

یونانی المیہ میں بقول عتیق احمد صدیقی:

پہلی دو وحدتوں (وحدت زماں اور وحدت مکاں) کو قائم رکھنے کے لیے طائفاتی نغموں اور قاصد سے کام لیا گیا قاصد کسی دور دراز مقام پر ہونے والے واقعہ کی خبر دیتا ہے اور کبھی قاصد اور کبھی طائفہ ماضی کے واقعات بیان کرتا ہے۔ اس طرح زمان و مکان کی وسعتیں ایک خاص حد کے اندر سمٹ آتی ہیں۔

ارسطو نے فنِ شاعری کے اٹھارہویں باب میں واضح لفظوں میں طائفے کو ڈرامے کے ایک لاینفک جز سے تعبیر کیا ہے کہ طائفے کو ڈرامے کا ایک کردار اور پلاٹ کا ایک حصہ ہونا چاہیے۔ ارسطو نے طائفے کی پیش کش کے ضمن میں یوری پڈیز کی نسبت سوفوکلیز (جس نے اپنے ڈراموں کے ہر جز میں طائفہ کو جگہ دی ہے) کو ترجیح دی ہے۔ وہ اُن طائفوں کو ڈرامے کے محض درمیانی وقفوں کے نغمے کا نام دیتا ہے جو المیے

کے موضوع سے کوئی تعلق نہیں رکھتے۔ طائفے کا برمحل ہونا ضروری ہے ورنہ اس کی شمولیت کا کوئی فنی جواز باقی نہیں رہ جاتا۔ طائفاتی نغمے ڈراما نگار کو مناسب اور ضروری مکانی تبدیلی کا موقع بھی مہیا کرتے تھے۔

ھوریس بھی ارسطو کے بیان کی روشنی میں طائفے اور کردار کے مناصب میں امتیاز نہیں کرتا۔ اس کے پیش نظر قدیم یونانی ڈرامے کی وہ روایت تھی جس میں طائفہ خود ایک کردار کے طور پر کام انجام دیتا تھا۔ علاوہ اس کے دیگر کرداروں کے کارناموں پر تبصرہ کرنا اور واقعات کی معنویتیں اجاگر کرنا اس کے مقصد میں شامل تھا۔ اس کے خیال کے مطابق طائفے کو کردار کی طرح پلاٹ کے عمل کو آگے بڑھانے میں معاون ہونا چاہیے۔ طائفہ نہ تو زیب داستان کے طور پر مغنیوں کا دستہ ہے نہ اس کا مقصد تفریح بہم پہنچانا ہے۔ بہ قول ھوریس:

> طائفہ ان کرداروں کی حمایت کے لیے ہوتا ہے جو بدی کے برخلاف نیکی کے علم بردار ہیں۔ وہ کہتا ہے طائفے پر یہ بھی ذمہ داری عاید ہوتی ہے کہ وہ موقع بہ موقع اپنے مشوروں سے بھی مستفیض کرے۔

ھوریس چوں کہ کلاسیکی اخلاقی اقدار کا موید تھا اس لیے وہ کورس سے ایک معلم اور مشیر کا کام لینا چاہتا ہے۔

ارسطو نے طائفہ کو ڈرامے اور بالخصوص المیہ ڈرامے کی فنی بافت کی روشنی میں سمجھنے کی سعی کی تھی۔ جب کہ ھوریس نے ڈرامے میں طائفہ کے شانوں پر بہت سی ذمہ داریاں بھی ڈال دی ہیں کہ وہ

> کرداروں کو ان کی بداعمالیوں سے باز رکھنے کی سعی کرے۔ نیکو کاروں کو توازن، اعتدال کی راہ پر چلنے کی تلقین کرے۔ قواعد و ضوابط نیز عدل اور امن کی اہمیت جتلائے۔ وہ کہتا ہے کہ طائفے کو مفلوک الحال عوام کے حق میں دعائیہ کلمات ادا کرنے چاہئیں کہ ان پر دیوتاؤں کی رحمتیں نازل ہوں اور وہ خوش حال ہو جائیں نیز مغرور متمردوں کو ان کے گھمنڈ کی سزا ملے۔

یونان میں ایک دو مثالوں کو چھوڑ کر یوری پڈیز تک طائفے کا استعمال ملتا ہے۔ اطالوی ڈراما نگار سینیکا نے بھی اس روایت کو جاری رکھا لیکن

اس کے یہاں طائفے کا کردار مغنیوں کا دستہ انجام نہیں دیتا تھا۔ قدیم روایت کے برخلاف اس نے صرف ایک ہی اداکار کو طائفے کے طور پر پیش کیا۔ تھامس نارٹن اور تھامس سکیول کے المیے میں چار بوڑھے طائفے کا کام انجام دیتے ہیں۔ ہر فصل کے بعد وہ اسٹیج پر آتے تھے اور دوسری اگلی فصل پر اخلاقی تبصرہ کرکے چلے جاتے تھے۔

الزبتھ عہد کے المیوں میں طائفہ شامل تھا لیکن اس کی حیثیت یونان و روم سے مختلف تھی۔ ان ڈراموں میں طائفے کا کام کوئی ایک اداکار انجام دیتا تھا۔ اس کے لیے یہ ضروری تھا کہ وہ اعلیٰ خطیبانہ اور اداکارانہ صلاحیت کا مالک بھی ہو۔ اسی کے ذمے آغازیہ: *prologue* اور اختتامیہ: *epilogue* کا خطاب تھا۔ وہ ڈرامے میں پیش کیے جانے والے واقعے کا تعارف ضرور کراتا ہے لیکن ڈرامے کے عمل سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ طائفہ گاہے گاہے فصلوں کے درمیان تبصرہ بھی کرتا جاتا تھا۔

شیکسپیر کے ڈرامے کنگ لیر میں فول کا رول طائفہ سے مشابہ ہے جو ڈرامے کے عمل پر بھی تبصرہ کرتا ہے۔ سروالٹر اسکاٹ اور ھارڈی نے اپنے ناولوں میں دیہی کرداروں کو طائفے کی شکل میں پیش کیا ہے۔

انیسویں صدی کے اواخر میں کورس کے معنی محض ایک موسیقیاتی طربیے کے ہو کر رہ گئے جس میں طائفاتی گروہ خوش شکل مردوں اور عورتوں پر مشتمل ہوا کرتا تھا۔

> طائفاتی اراکین اجتماعی طور پر رنگا رنگ ملبوسات میں پورے بناؤ اور دلکشی کے ساتھ گاتا گاتے ہوئے رقص کرتے تھے۔ بعد ازاں ملبوسات کم ہوتے چلے گئے اور نیم برہنگی نے فیشن کی شکل اختیار کرلی۔ البتہ رقص میں پہلے کی نسبت زیادہ رچاؤ اور ضابطہ بندی پیدا ہوگئی نیز مرد رقاصوں کی شمولیت بھی کم سے کم ہوگئی۔

رابرٹ بولٹ (پ 1924) نے اپنے ڈرامے *A Man for All season* 1960 میں کورس کا ایک کردار کے طور پر ارتقا بتایا ہے وہ ایک عام آدمی بھی ہے جس سے ڈرامے کا آغاز ہوتا ہے اور جس پر ڈرامے کا اختتام بھی۔ وہ ڈرامے میں عمل کے دوران تبصرہ بھی کرتا ہے اور خود ایک

کردار کے طور پر اپنا تشخص بھی قایم رکھتا ہے وہ کہیں ایک کردار ہے اور کہیں بہت سے کرداروں کا مجموعہ بھی۔ وہ ڈرامے کے عمل کا ایک جز بھی ہے اور اس سے علاحدہ بھی، جب وہ عمل سے علاحدہ ہوتا ہے تو اس کی حیثیت ایک ایسے عام آدمی کی ہو جاتی ہے جو خود اپنا سامع اور ناظر بھی ہے اور جس کے اپنے کچھ تصورات بھی ہیں اور دیگر اشخاص وکرداروں کے بارے میں رائے بھی۔

موجودہ عہد میں بریخت نے کورس کو اپنی مقصد براری کے لیے بڑی خوبی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اس نے رزمیہ تھیٹر کے ذریعے کئی گم شدہ یا غیر مروجہ قرائن؛ conventions کو نیا معنوی تناظر عطا کیا ہے۔ کورس بھی انہی میں سے ایک ہے۔ بریخت کے یہاں کورس ڈرامائی معنی کے تسلسل کا ایک فعال حصّہ ہوتا ہے۔

ڈراموں کے علاوہ بعض اہم ناول نگاروں نے بھی اس کی تجدید کی ہے۔ جیورج ایلیٹ، تھامس ھارڈی اور ولیم فاکنر کے بعض قابل ذکر ناولوں میں کورس شامل ہے۔

موجودہ عہد میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے منظوم ڈرامے *Murder in the Cathedral* (1935) میں اس کا بڑا فن کارانہ استعمال کیا ہے۔ ایلیٹ نے کنتر بری عورتوں کے ذریعے طائفے کی ادائگی کی ہے (جیسے یوری پڈیز کے ایک ڈرامے میں طائفہ ڈایونسس کی پجارنوں پر مشتمل ہے) ایلیٹ کے طائفے کے کلمات، ڈرامے کا ناگزیر جز ہیں۔ یہ بے حد تخلیقی اور معنی خیز ہیں۔ صورتِ حال کی گنجائیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ بیشتر کلمات ڈرامے کے درمیان بلکہ عین کرداروں کے مکالمات کے دوران ادا کرائے گئے ہیں۔

سیاق

1. O. Taplin: Greek Tragedy in Action (1978)
2. Ancient Greek Literature: ed., K.J. Dover (1980)
3. P. Walcot: Greek Drama in its Theatrical and Social Context (1976)
4. Sophocles, The Thebàn Plays; Trans; E.F. Watling (1974)

CICERONIAN STYLE:

سیسروئی اسلوب

وہ طرز جس کا موجد سسیرو 106 تا 43 ق م ہے۔
لاطینی ادب کا کلاسیک، سیاست داں، خطیب، مکتوب نگار، جس کا اسلوب خطابیہ تھا اور جسے استغاثے کی پیش کش میں بڑی مہارت تھی۔
سیسروئی کلام Ciceronian sentence میں آخری فقرے تک اصل خیال، ارادہ اور مفہوم معرضِ التوا میں رہتا ہے۔ ان جملوں کی ساخت ستم ظریفانہ ذہانت سے توانگر ضرور تھی لیکن انشائے مرصع کی وہ نظیر جو بڑ فیت؛ euphuism نے قایم کی تھی یا سقراط کی وہ جملہ سازی جس میں نقلی کا شائبہ تھا سیسرو کے یہاں کم از کم ہے۔

سسیرو کا کلام قطعی، درست، شکوہ خیز اور مشاقانہ تعمیر بندی کا نمونہ ہونے کے باوصف مشینی انداز سے یک گونہ دور تھا۔ البتہ اس کی ساخت روز مرہ محاورے کے برعکس غیر معمولی ضبط کا تاثر پیدا کرتی ہے۔

سسیرو نے فنِ تقریر کے ضمن میں اسلوب کو تین درجات میں تقسیم کیا ہے:

1. ادنیٰ: ــــ مراد تحریر کا وہ طرز جو تصدیق وتوثیق جیسی اغراض کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔
2. متوسط: ـــــــ ادائگی کا وہ طرز جو ادنیٰ اور اعلیٰ کے بین بین کہلاتا ہے اور جو اپنے مقصد میں عبارت ہوتا ہے فرحت بخشی اور حظ فراہمی سے۔

3. اعلیٰ یا اَرفع : ــــــــــــ وہ اسلوب جو زبان و بیان نیز اپنے موضوع کے اعتبار سے پُرشوکت ہوتا ہے اور ترغیب دیتا ہے۔

سسیرو کا اسلوب تیسری شق کا حوالہ ہے۔

سسیرو کا طرزِ کلام اس کے عہد میں بے حد مقبول تھا۔ مدتوں اسے کلاسیکی لاطینی اسلوب کی کسوٹی سے تعبیر کیا جاتا رہا۔ سسیرو کے اس طرز کی پیروی انگریزی انشائیت پسندوں کو مرغوب تھی۔ ڈاکٹر جانسن کے یہاں اس نوع کی بہترین مثالیں پائی جاتی ہیں۔

دیکھیے :

style

CLASSIC:

کلاسک/کلاسیک

فرانسیسی لفظ : classique: ، بہ معنی اسکول اور کالج کے درجات سے متعلق، لاطینی لفظ : classicus: ، بہ معنی طبقۂ اعلیٰ، مجازاً بلند مرتبہ یا درجہ اولیٰ سے متعلق۔

کبھی اس لفظ کو اکمل، مستند اور مقتدر کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ (دوسری صدی عیسوی)، کبھی اس سے معیاری کے معنی مراد لیے گئے ہیں، اور کبھی ایس گیلیس کے حوالے سے درجہ ادنیٰ scriptor proletarius: کے بالمقابل درجہ اولیٰ scriptor classicus: کے معنی کے طور پر اخذ کیا گیا ہے۔

گیلیس کے تصور کے مطابق :

اول الذکر طبقے کے لیے جو ادب تخلیق کیا جاتا ہے وہ ادب العالیہ ہے اور جس کی تخلیق ثانی الذکر طبقے کے لیے کی جاتی ہے وہ ادب عامّہ یا عوامی ادب ہے۔ اصطلاحاً جو تخلیق اعلیٰ ادبی و فنی محاسن و معائر سے متصف ہے کلاسک کہلاتی ہے۔ کلاسک وہی ہے جو درجے میں اعلیٰ اور مرتبے میں بلند ہے۔

ایک دوسری روایت کے مطابق محمد حسن نے لکھا ہے :

کلاسیکیت، لاطینی لفظ classic بمعنی ہجوم A host سے نکلا ہے۔ بادشاہ Tullius نے اپنی رعایا کو اسلحہ کے لحاظ سے پانچ حصوں میں تقسیم کیا تھا اور ان میں سے اعلیٰ ترین طبقہ جو شہ سواروں کا تھا اور سب سے اعلیٰ اسلحہ سے سجایا جاتا تھا classics کہلاتا ہے اور باقی infra classics.

ہندو ایران کی طرح روم میں بھی انسانوں کو پانچ مختلف درجات اور طبقوں میں تقسیم کر دیا گیا تھا۔ ہندوستان میں یہ تقسیم مذہبی تھی، اس طرح انسانی محنت، مشقت اور روزگار کی بنیاد پر جو پیشے رائج تھے انھیں طبقوں کے ساتھ مخصوص اور مقید کر دیا گیا تھا۔ پیشوں کی اولیٰ اور ادنیٰ تقسیم کے ساتھ انسانی ذات اور حسب و نسب بھی اعلیٰ اور ادنیٰ جیسی شقوں میں بٹ گئے۔ روم میں طبقۂ اولیٰ کو classics کا درجہ حاصل تھا اس کے اختیارات وسیع تھے اور اسے خصوصی مراعات حاصل تھیں۔ نیز جو سب سے محترم و معزز تسلیم کیا جاتا تھا۔ سب سے ادنیٰ طبقہ غلاموں پر مبنی تھا۔ اطاعت، خدمت اور جاں نثاری جس پر فرض تھی اور جو آزادیِ اظہار کے حق سے بھی محروم تھا۔

جب ۱۴۶ ق قبل مسیح میں روم نے یونان پر عسکری فوقیت حاصل کر لی تب اہلِ روم کو دانش و بینش کے وسیع تر آفاق کا علم ہوا کہ جس قوم پر انھوں نے بزورِ دست و بازو غلبہ حاصل کیا تھا اس کی ذہنی اور وجدانی کمالات کی تو کوئی حد ہی نہیں ہے۔ اہلِ روم پر بہت جلد یہ واضح ہو گیا کہ جس قوم کو انھوں نے جسمانی سطح پر فتح کر لیا ہے۔ عقلی اور تخلیقی سطح پر وہ اب بھی غیر مفتوح ہے۔ بلکہ اہلِ روم کی دانش ان کی مفتوح اور محکوم ہو کر رہ گئی۔

تاریخ کے تناظر کے لحاظ سے یونان کو روم پر سبقت حاصل ہے۔
اسی لیے یونانی علم و ادب اپنے زمانی تقدم اور فکر کے ارتقا اور متنوع طبیعیاتی و
ما بعد الطبیعیاتی تصورات کی اساس گری کے لحاظ سے اولیت کا درجہ رکھتے ہیں۔
اہلِ روم کی دانش کی روایات کے مقابلے پر وہ یقیناً فائق بھی ہیں اور افضل بھی۔
پس کلاسک کے لقب کے پہلے مستوجب یونانی ہیں۔ جنھیں خود روم کے ارباب
حکمت classics کے نام سے یاد کیا کرتے تھے۔

عہدِ وسطیٰ اور نشاۃ الثانیہ Renaissance: میں کلاسک کا مفہوم تھا: قدیم اور صفِ اوّل کے مصنف نیز وہ تصنیف یا تصانیف جو درسگاہی نصاب میں شامل ہیں۔ وسیع تر مفہوم میں بلا تخصیص و امتیاز، وہ شے یا تصنیف جس کا تعلق یونان و روم قدیم سے ہے بطورِ صفت کلاسیکی کہلاتی ہے اب لفظ کلاسک اور

یونان و رومِ قدیم قریب قریب ہم معنی خیال کیے جاتے ہیں۔

کلاسیکی ذہن اپنی خصوصیت میں متحد، محدود، ساکن اور مخصوص ہوتا ہے
بالکل اس طرح جیسے یونانی مناور کی سادگی اور مرتب وضع اس امر پر گواہ ہے
کہ ان کی تعمیر چند کڑے اصولوں کے تحت کی گئی ہے اور ہر ہر پہلو سے ان میں
اکملیت، توازن اور قطعیت کا خیال رکھا گیا ہے۔

سینٹ ہیوو نے نفیس اور لافانی کو کلاسیکی ادب کی خصوصیات بتایا ہے۔

(۱) وہ جو صفِ اوّل کا ہے، درجہ میں بلند، اہم، قابلِ تقلید، معیاری اور رہنمائی کرنے والا (۲) یونان و رومِ قدیم کے صاحبِ کمال مصنفین سے متعلق (۳) یونان و رومِ قدیم کے ادب العالیہ کا اسلوب تضبیط میں قطعی اور تلفیظ میں غیر معمولی صناعانہ جوہر سے مملو۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے نزدیک کلاسک کی تشکیل توازن، بلوغت اور کاملیت سے ہوتی ہے اس کی نظر میں ورجل کلاسک کی ہر تعریف پر پورا اترتا ہے۔ ورجل کے علاوہ ہومر اور دانتے کو بھی متفقہ طور پر کلاسک کا درجہ دیا گیا ہے کیوں کہ ان شعرا کا کلام عظمتِ فن کے اس جوہر سے متصف ہے جسے زمان و مکان کی حدوں میں نہیں باندھا جا سکتا۔ ہر عہد اور ہر لسانی اور جغرافیائی وحدت نے انھیں سند کے طور پر اخذ کیا ہے اور ان خصوصیات کو وقیع گردانا ہے جو دائمی اور مسلسل سرچشمۂ فکر و فن کا حکم رکھتی ہیں۔

دیکھیے:

classicism *classicism/romanticism* *neo-classicism*

CLASSICISM:

کلاسیکیت

کلاسیکیت، رومانویت romanticism: کی طرح ایک کثیر التعبیر اصطلاح ہے جسے کبھی محض زمان تک محدود کر دیا جاتا ہے اور کبھی مکان کی تخصیص کی روشنی میں اس کے مفہوم کی حدیں متعین کر دی جاتی ہیں کبھی اسے فضیلت سے سرفراز کیا گیا ہے اور کبھی طنز و تحقیر کے ساتھ اس کی تعریف کی گئی ہے۔ غلط فہمیوں میں اضافے کا اندیشہ اس وقت فزوں ہو جاتا ہے جب اس کا مطالعہ رومانویت کی ضد اور ردّ کے طور پر کیا جاتا ہے، اور ایک کے مقابلے پر دوسرے کو ترجیح دی جاتی ہے۔

"علم و ادب میں کلاسیکیت سے ہماری مراد محض قدامت نہیں ہوتی اگرچہ قدامت اس کی بہت سی صفات میں سے ایک ہے۔ کیوں کہ واضح اور کم واضح یا چند مقبول عام اور مجرّد خصوصیات کی بنیاد پر اکثر مؤخر و موجود دور کی بہت سی تحریروں، تصنیفات اور فنی شہ پاروں کو بھی کلاسیک کا درجہ دیا گیا ہے۔

بالعموم کلاسیکی ادیبوں کے طرز ہائے نگارش میں استعمالات زبان کے چند خاص طریقوں، مخصوص اصول ہائے شعریات کی پابندیوں، ن فنی مفاہموں؛ conventions اور ہیئت و تکنیک کے بعض قاعدوں کی سختی کے ساتھ پیروی ملتی ہے یونانی اپنے اظہار و اسالیب میں طبع زاد اور خلّاق تھے کیوں کہ ان کے سامنے نہ تو ان کے قدما کے کمال آفریں نمونے تھے اور نہ انھیں دوسری غیر زبانوں کے ادب و فن کی پیروی قبول تھی۔ مختلف مقامی بولیوں میں لوک اور

زبانی روایت/اسطوریاتی mythological: اور فداکارانہ \chivalrous: مخاطراتی adventurous: قصّوں نیز فلسفہ اور منطق کی غیر منضبط اور زبانی روایتوں کا ایک ایسا ذخیرہ ضرور موجود تھا جو ان کے لیے تصوّرات و مفاہیم کے منابع کا حکم رکھتا تھا۔ ان ذخائر کی قبائلی اور شوریدہ سر روح کو انھوں نے تہذیبی ارتکاز اور جامعیت عطا کر کے بشریاتِ عالم کے لیے ادب و آداب حیات کا ایک گراں قدر باب وا کر دیا، جس کی مثال ایک لازوال سرچشمہ ادب و فن اور ایک مسلسل تربیت گاہ دانش و بینش کی تھی۔

دوسری صدی عیسوی میں اہلِ روم کلاسیک سے محض اوّل درجہ کا مصنّف مراد لیتے تھے۔ اور ان کی نظر میں یونانی مصنّفین اور ان کے شاہ کار استفاضہ کا بہترین سرچشمہ تھے۔

اہلِ روم کے نزدیک یونانی شعریات اور فن کے پس پشت جو بصیرت برسرِ کار ہے وہ خلّاق، صحیح اور مستند ہے۔ اہلِ روم نے یونانی بصیرت کا اثر ہی قبول نہیں کیا بلکہ پوری طمانیت اور خوش طبعی کے ساتھ اس کی پیروی بھی کی۔ سنیکا Seneca: کے بیشتر المیے (4 قم تا 65 بعدِ مسیح) کی معروف ترین یونانی المیوں کے بنیادی خیال پر استوار ہیں۔ سنیکا کا اثر کئی الزبیتھ عہد کے المیوں پر نمایاں دیکھا جا سکتا ہے۔ ورجل کے لیے ہومر کے رزمیے فن کے گراں قدر نمونوں کا حکم رکھتے تھے۔ ہوریس کی Ars Poetica اصلاً ارسطو کی شعریات ہی کی توثیق ہے۔ پندرھویں اور سولھویں صدی میں کلاسیکی ادب و علوم کی طرف دلچسپی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ 16ویں صدی ہی میں ارسمس (اٹلی) جیسے دانشور کلاسیکی علوم و ادبیات کی تعلیم کی پر زور وکالت کرتے اور ان کا درجہ دیگر ادبیات سے ممتاز قرار دیتے ہیں۔

ارسطوئی شعریات، بالخصوص ڈرامائی اصولوں کا اثر کسی نہ کسی صورت میں 16ویں صدی سے 18ویں صدی کے اواخر تک برقرار رہا۔ اسی طرح المیہ اور رزمیہ کے تعلق سے اس نے جو تصوّرات قائم کیے تھے انھیں بڑی حد تک اور عرصۂ دراز تک غیر متبدل سمجھا جاتا رہا۔ ان ادوار میں تصوّر نقل (نمائندگی) بحث کا ایک

مستقل موضوع تھا جس کی تشریح و تعبیر میں تضاد و تخالف کا پہلو بھی ہمیشہ نمایاں رہا ہے۔

تضبیط decorum: کا جوہر کلاسیکی محسنات فن میں اولیت کا حکم رکھتا ہے۔

زبان و بیان اور کردار و عمل میں جمالیاتی نظم و تناسب، بے لحاظ فکر و قضا مکمل شائستگی اور علویت، تمام مشتملات ہیئت و ساخت میں معقول ربط و انسلاک وغیرہ معائر اور اقدار تصور تضبیط کو جامع ہیں۔ وحدت ثلاثہ three unities: ، تزکیہ نفس catharsis ، شعری انصاف poetic justice: اور ہیرو وغیرہ کے تصورات کی ترکیب کے پیچھے بھی تضبیط کا حکم تصور ہی کارفرما ہے۔

ارسطو، سسیرو اور بالخصوص هوریس نے اسے اعلیٰ درجے کی تصنیف کی ایک اہم خوبی گردانا ہے۔ نشاۃ الثانیہ کے دوران اور اس بعد بھی تضبیط کو ایک مستقل اسلوبی اور تکنیکی قدر کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔ اگرچہ ایسی بھی کئی مثالیں ہیں جب اس سے انحراف بھی کیا گیا ہے۔ بالخصوص ان صورتوں میں جب کسی ایک ہی ڈرامائی ہیئت میں المیہ اور طربیہ کو خلط ملط کر دیا جاتا ہے۔ المی طربیہ tragi comedy: کی قدیم ترین مثالوں میں پلاٹس (184-254 قم) اور یوری پڈیز کے Alcestis اور Iphiginia سے چیخف اور ڈیوڈ ھارے تک ایسے ڈراموں کی تعداد سیکڑوں تک پہنچ جاتی ہے جن میں آخری طربیہ جز کے علاوہ پورا ڈرامہ المیہ سے عبارت ہے۔ نو کلاسیکیوں new classics نے اس قسم کی ڈرامائی تکنیک کو بہ نظر استحسان نہیں دیکھا ہے۔ کلاسیک کے پرستاروں کے نزدیک جو صحیحت correctness: کے خلاف ہے مذموم بھی ہے اور واحدہ شکن بھی۔ ورڈزورتھ کا شعری تلفیظ poetic diction: اور نشاۃ الثانیہ کے بعد تصور ہیرو بھی کلاسیکی تصور تضبیط کے عین منافی ہے۔

یونانیوں کا ذوق جمال اور تخلیقی وجدان ہی انتہائی حساس نہیں تھا، ان کی اخلاقیات، جذبات اور تصورات میں بھی غیر معمولی نظم و ضبط اور چیزوں کو

سمجھنے کا ایک مختلف مادہ تھا، جس کے پس پشت تعقل و استدلال کی زبردست کارفرمائی تھی۔ وہ مجادلے و مناظرے debates: کے ذریعے اپنے طبیعیاتی و مابعد الطبیعیاتی مسائل کا حل ڈھونڈتے تھے۔ جسمانی، روحانی اور ذہنی تہذیب و تعدیل، تفاوت و تطابق کے ضمن میں انھوں نے تعلیمی نصاب مدون کیے اور فطرت کی پناہ گاہوں میں اکادمیاں academies: قایم کیں۔ بہرصورت تعقل ان کا رہنما اور استدلال ان کی کسوٹی تھا۔ اس تعلق سے ابن الرحمٰن نے لکھا ہے۔

یونانی طرز فکر اپنی ایک بہت ہی منفرد خصوصیت کے لیے مشہور ہے۔ یہ خصوصیت اس کی تعقل پسندی ہے۔ قدیم یونانی اپنی زندگی کی ہر سرگرمی کو استدلال کی کسوٹی پر پرکھتے تھے۔ جو بات استدلال کے کڑے معیاروں پر پوری نہ اترتی تھی وہ یونانی تہذیب کا جزو مشکل ہی سے بنتی تھی اور تو اور ان کی دیومالا میں بھی ایک نمایاں عقلی عنصر نظر آتا ہے۔ یونانی دیومالا کے دیوی دیوتا سب کے سب نہ صرف خود آپس میں ایک عقلی رشتے میں منسلک دکھائی دیتے ہیں بلکہ نظام کائنات کے چلاتے ہیں بھی وہ استدلال اور قانون سے کام لیتے ہیں

یونانیوں کے تمام دیوی دیوتا انھیں انسانی صفات کے حامل تھے جو اس وقت ساری کی ساری یونانی قوم میں موجود تھیں، یا جن کو وہ اپنا مثالیہ بنانا چاہتے تھے۔ کلاسیکیت کی دوسری لہر نو کلاسیکیت new classicism سے عبارت ہے اور جو فرانس میں سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں پروان چڑھی اور انگلستان میں 1660 تا 1780 کے زمانے پر محیط ہے۔

نو کلاسیکی کڑے اصول پسند واقع ہوئے تھے۔ روایت سازی اور روایت شکنی کے بجائے روایت پرستی پر انھوں نے اپنے فکر و فن کی بنیاد رکھی تھی اسی نسبت سے ان کے یہاں تخلیقیت کے مقابلے پر فنکاری، تخیل کے مقابلے پر نقالی اور جذبے کے مقابلے پر تعقل کو ترجیح حاصل تھی۔ نو کلاسیکیوں کے باب میں یونانی ادب کی نسبت روم قدیم کے مشاہیر کی شاعری، شعریات، ڈراما اور ڈرامائی اصول نمونے کا حکم رکھتے تھے۔ مادام دے اسٹیل 1766-1817

تو اس دعوے پر قایم تھیں کہ روم قدیم کا ادب یونانِ قدیم کے ادب سے برتر اور افضل تھا پیرو اور فونیتل جیسے جدت پسند بھی تھے جو لوئی چودھویں کے عہد کے ادب کو، جسے نوکلاسیکی سے تعبیر کیا جاتا ہے روم قدیم سے ترقی یافتہ قرار دیتے ہیں۔ پوپ ان کلاسیکی شہ کاروں کے بارے میں اپنی ایک بیت: couplet میں کہتا ہے :

"انھیں دن میں پڑھو اور رات میں ان پر غور کرو"

آدمی کو اس منظم سماج کا ایک لابدی جز خیال کیا جاتا ہے اور وہی شاعری کا مرکزی موضوع بھی تھا۔ آدمی اور اس کے عمل کی نقل و نمائندگی شاعری کے برتر مقاصد میں سے ایک تھی کہ بنی آدم کا بہترین مطالعہ آدمی ہی ہے بلکہ آدمی کی فطرت۔ انسانوں سے بھرے پڑے ماحول میں، اس کے حدود، اس کے اختیارات اس کے کردار کی تخصیصات۔ کائنات کے تناظر میں اس کی حیثیت اور اس کا تفاعل، فطرت اور خدا سے اس کے رشتے کی نوعیت وغیرہ موضوعات ہیں کلاسیکی ڈراما نگار اور شعرا عموی دلچسپی رکھتے تھے۔ نوکلاسیکیوں نے ان ترجیحات کو از سر نو زندہ کیا اور ان کو شعوری اور مبہاتی طور پر برقرار رکھنے کی سعی بھی کی۔ کہیں کہیں ایک متوازن انحراف بھی کیا گیا ہے اور کچھ نئے جواز بھی قایم کیے گئے ہیں۔ ڈرائڈن، ارسطو کے برخلاف رزمیہ کو المیہ سے برتر مانتا ہے اور اپنے مقصد میں اسے سبق آموز دیکھنا چاہتا ہے۔ یہ چیز اس نے فرانسیسی نوکلاسیکیوں سے اخذ کی تھی۔ وحدتِ زماں unity of time: اور وحدتِ مکاں unity of place: کے بارے میں بھی اس کا اپنا نظریہ ہے۔ وہ ارسطو کے اصول کی تعظیم کا سبق تو سیکھتا ہے مگر لانجائنس اور سینٹ ایورےمول سے اس نے فیصلوں کے تئیں احترام کا درس بھی لیا تھا۔ جب کہ خود فرانس میں راسین، بوالو، لابرویر اور لافونٹین جیسے نوکلاسیکیوں کا غلغلہ بلند تھا، پیرو اور فونتیل کا اصرار تھا کہ یونان و روم کے قدما کا ادب ناپختہ اور عقل و فطرت کے منافی ہے نیز یہ کہ ادب و فن کے قاعدے یا اصول نہ تو غیر متبدل ہوتے ہیں اور نہ انھیں ہر زمانے کے بدلتے ہوئے تناظر میں من و عن قبول کیا جا سکتا ہے۔ یہ

تصور نوکلاسیکی اصول پرستی کے قطعی منافی تھا۔ نوکلاسیکیوں نے جن قواعد و ضوابط پر بنائے ترجیح رکھی تھی، درج ذیل ہیں :

۱۔ جذبہ اور تخیل آزادی کے نام پر گمرہی ہے۔ تعقل، تعدیل، ہم آہنگی اور توازن ہی کو نہیں صحت و صحیح کو بھی جامع ہے۔

۲۔ شاعری تخلیق کے بجائے فن ہے جو ہیئت کے کڑے اصولوں کے ماتحت ہی اپنی تکمیل کو پہنچتی، اپنی علویت کو قایم کرتی اور اپنی تضبیط کے جوہر کا تحفظ کر سکتی ہے۔

۳۔ حسن کی سب سے بڑی خوبی اس کا جوہر صداقت ہے۔

۴۔ فن کی سب سے بڑی قیمت اس کی مسرت رسانی میں مضمر ہے۔ سبق آموزی درجہ دوم پر ہے۔

۵۔ انسانی فطرت کے دائمی عناصر کی نقالی ہی اصل فن کاری ہے۔

۶۔ ہر صنف کی اپنی علاحدہ شناخت ہے۔ اس لیے انھیں ان کی انفرادی خصوصیات کی روشنی ہی میں قبول کرنا چاہیے۔ انھیں ایک دوسرے میں خلط ملط کرنے کی روش عقل و اصول کے منافی ہے۔

دیکھیے :

classic classicism/romnaticism neo-classicim

سیاق

1. D.Secretan, Classicism, 1973.
2. H.Wolfflin, Classic Art, 1968.
3. G.Highet, The Classical Tradition.
4. J.Barzun, Classic, Romantic and Modern.

CLASSICISM / ROMANTICISM

کلاسیکیت / رومانویت

کلاسیکیت اور رومانویت یا کلاسیکی اور رومانوی جیسی اصطلاحات کو اپنے تعبیری معنی کے لحاظ سے ایک دوسرے کا رد، ایک دوسرے کا نقیض، ایک دوسرے کی ضد کے طور پر اخذ کیا جاتا ہے۔ بعض نقادوں نے اپنے تعصبات کے مطابق ایک کو دوسرے پر مرجح قرار دیا ہے۔ بعض نقادوں کے نزدیک دونوں فنی اور ادبی تصورات ایک دوسرے کا تکملا اور ایک دوسرے کا اقرار ہیں کہ اچھے اور بُرے خوب یا زشت، محدود و غیر محدود کے معنوں میں کسی بھی ایک کو دوسرے کے مقابلے پر رکھ کر دیکھنے کے معنی کسی کے ساتھ بھی انصاف نہ کرنے کے ہیں۔

عام طور پر کلاسیکی ذہن اصول پرست یہ الفاظ دیگر روایت پرست کہلاتا ہے۔ اس کی تخصیصات و تعینات نہایت واضح ہوتے ہیں وہ ہمیشہ صحت و صحیح اور استقلال و استقامت کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اس کے علی الرغم رومانوی ذہن کی تشکیل بغاوت، حریت اور بے اصولے پن سے ہوتی ہے وہ ہمیشہ نئی آزادیوں کو انگیز کرنے کا خواہاں اور روایت شکنی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اسی لیے اس کا فن تنوع، تحرک اور مختص المکانیت کے محدود تصور کی نفی کرتا ہے اور ماضی بعید تا حالِ زمان کو ایک تسلسل میں دیکھتا ہے۔

وہ فریڈرک شلیگل 1772-1829 ہی تھا جس نے سب سے پہلے کلاسیکیت اور رومانویت کو ایک دوسرے کی ضد کے طور پر اخذ کیا تھا مادام

دے اسٹیل نے اسے قطعی نظریے میں بدل دیا اور کلاسیکیت کو ناپسندیدہ ٹھہرایا۔ شلیگل نے اوّل الواقع کو بُت آسا statuesque: اور اس کے متقابل دوسرے کو فریب آسا picturesque: قرار دیا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق کلاسیکیت اپنے عمل فن میں لامحدود تصورات کو محدود ہیئت میں ڈھالنے سے عبارت ہے جب کہ رومانویت شاعری میں آفاقیت خلق کرتی ہے کہ شاعر کے اپنے بنائے ہوئے اصول ہی اس کے رہ نما ہوتے ہیں۔ گیٹے نے ایک کو صحت (کلاسیکیت) اور دوسرے کو بیماری (رومانویت) سے موسوم کیا۔ مختلف النوع مباحث میں کلاسیکیت اور رومانویت کو جہاں ایک کو دوسرے کی ضد قرار دیا گیا۔ وہاں درج ذیل تخصیصات بھی قایم کی گئی ہیں۔

کلاسیکیت	رومانویت
نقل اساس، عقلی	غیر عقلی تخیلی، جذباتی
مائل بہ صداقت	مشتبہ
متحد	متنوع
جامد و ساکن	متحرک و موثر
محدود	لامحدود
راست اور سلیس مگر بلند کوش	ناراست، پیچیدہ مگر پُرکشش
پابندِ ضابطہ بند اور مرکز جویانہ	لااُبالی بے اصولا اور من مانا
مرتب و متوازن	غیر مرتب و غیر متوازن
جامع اور مکمل	نابست، لخت لخت، ہیجانی
صلابت آمیز و پختہ	ناپختہ
مطابق بہ معمول، عمومی	اعجوبہ زا، سحر انگیز، انوکھا
حقیقت پسندانہ، معمول	غیر حقیقی، غیر معمول

دیکھیے

classic classicism neo-classicism

CLICHE:

کلیشہ

کلمہ پامال۔

فرانسیسی لفظ بمعنی چھپائی کی تختی۔
مجازاً وہ کلمہ یا اسلوب جو کثرت استعمال سے روکھا پھیکا بے رس اور بے جان ہو گیا ہے یا جس کے خلّاق معنی اپنی آب کھو چکے ہیں۔

اس اصطلاح کا اطلاق ان تمام الفاظ، فقروں، استعاروں، تشبیہات اور اظہاری سانچوں پر کیا جاتا ہے جو محض اور مسلسل (عادت اور تکرار) کی بنا پر معنی تازہ کی راہ میں مانع آتے اور تخیل کو حرکت میں لانے کی قوت سے عاری نیز فرسودہ و پامال ہو چکے ہیں۔ قاری کے نزدیک اس قسم کے پیش پا افتادہ اسالیب کی کوئی وقعت نہیں ہوتی۔

امتدادِ زمانہ کے ساتھ بعض اصناف ادب بھی محض اپنے عہد کے تقاضوں سے عدم مطابقت یا مَنطقی معائر کی سخت گیری کے باعث جدلیاتی قوت سے محروم ہو جاتی ہیں۔ وہ مبتذل ہوتی ہیں نہ ان میں خود کو زندہ رکھنے کی استعداد ہوتی ہے۔ ریختی، واسوخت اور قصیدہ وغیرہ اصناف کا شمار اسی ذیل میں کیا جائے گا۔ اسی طور پر مختلف الاعداد مصرعوں پر مشتمل بندوں والی منظوم ساختیں بھی کلیشے میں بدل گئی ہیں۔ جیسے مسمط، مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، متسع، معشر، مستزاد، ترکیب بند و ترجیع بند وغیرہ
موضوع کے اعتبار سے شکار نامہ، جنگ نامہ، ساقی نامہ اور فریادی شاعری بھی

ثمرِ بے رس کی مانند ہے۔ حتیٰ کہ غزل کے اکثر مخصوص و مروّج مفاہیم و استعارات وغیرہ بھی اب خود روی و خود افزائی کے جوہر سے عاری ہو چکے ہیں۔

نثر میں وہ اسالیب جن میں مسجّع اور مرجّز پہ بنائے کار رکھی جاتی ہے اور علی العموم جن کا مقصد رعب اور تزئین ہوتا ہے۔ موجودہ زمانوں میں کلیشے میں بدل گئے ہیں۔ محمود شاہی طرز کی دقت پسندی بھی نفس حیات سے محروم سمجھی جاتی ہے۔ ان اسالیب کی پیروڈی تو کی گئی ہے یا مزاح کے طور پر انھیں استعمال کیا گیا ہے مگر سنجیدہ تخلیقی ادب میں ان کے احیا کا کوئی جواز نہیں ہے

دیکھیے:

dead metaphor *slang*

CLOWN:

مسخرہ

گاؤدی ۔ احمق ۔ مسخرہ۔

ایک مخلوط مزاحیہ کردار ، جو اپنے قول و عمل میں سادہ لوح اور ضعیف العقل ہوسکتا ہے یا مکر و عیاری کا پیکر۔

محض و صرف مسخرہ جیسے درباری لطیفہ گو یا بھانڈ۔ عرف عام میں اسے کندۂ ناتراش بھی کہا جاتا ہے۔

شیکسپیر کے ڈرامے Loves Labour's Lost: میں کاسٹارڈ کا کردار دہقانی گنوارو سے مماثل ہے جو اپنے قول و عمل میں سادہ لوح ہے۔ A Winter's Tale میں آٹولائکس کا کردار عیارانہ ہے اور As You Like It میں ٹچ اسٹون جیسا معروف ترین کردار خالص درباری مسخرے کی مثال پیش کرتا ہے۔

جدید ادوار میں مسخرے کا کردار سرکس یا کسی سوانگ میں دیکھا جاسکتا ہے۔

دیکھیے :

comic character stock character

COLLAGE:

کولاژ

کولاژ ایک فرانسیسی لفظ ہے، جس کے معنی مختلف رنگ کے کاغذوں اور تصویر کے پارچوں ، قاشوں ، چیزوں یا ان کے ٹکڑوں کو غیر مرتب طریقے سے دیوار یا کسی تختے یا کسی گتے پر چپکا کر نئے فن کارانہ پیکر خلق کرنے کے ہیں۔

غیر مساویانہ اور بے محل پیکروں کو ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو رکھ کر ترتیب دینا۔

موجود و تیار پیکروں کے امتزاج سے کوئی مرتب و غیر مرتب شبیہ متشکل کرنا۔

بچے اکثر فرصت کے لمحات میں انھی تانوں بانوں سے غیر متوقع اور بے ارادہ مگر اکثر حیرت خیز شبیہیں بناتے ہیں۔

بیسویں صدی میں اس قماش نے فن کارانہ تکنیک کی صورت اختیار کرلی۔ معمولی اور عام تفریحی نقشوں ، اشتہاروں اور اخباروں وغیرہ کے متفرق تراشے کولاژی مرکبات کے خام مواد ہیں۔

مصوروں اور بالخصوص مکعبیت cubism کے علم بردار پکاسو اور براق وغیرہ مصوروں نے سب سے پہلے اس تدبیر کاری کا استعمال کیا۔ انھوں نے حقیقی اشیا کو اپنے فن میں جگہ دی۔ اگرچہ اشیا ان کے یہاں اپنی ٹوٹی پھوٹی شکلوں میں ہیں مگر مختلف النوع اشیاء سے بیک وقت ہیئت

سے باہمی متفاوت یا گڈمڈ پیکر خلق کر دیا اور کہیں ان بہت سے پیکروں کو کسی ایک حاکمانہ پیکر میں ضم کرنا یقیناً ایک نیا فنی اور تخلیقی تجربہ تھا۔

اس طرح مکعبیوں نے اپنے ذہنی، حتیٰ بلکہ لاشعوری unconscious تقریباً ناقابلِ گرفت تاثرات کو کولاژ کے ذریعے متشکل کرنے کی سعی کی۔

انھوں نے موجود و معلوم حقیقت کو من و عن صفحۂ قرطاس پر منتقل کرنے کے عمل کو فن کے ادنیٰ نمونے سے موسوم کیا اور بجائے ترجیح اس عمل پر رکھی جس میں حقیقت کے خلق ہونے یا موسوم و معدوم حقیقت کو اسی محسوس شکل میں اجاگر کرنے کا پہلو زیادہ واضح تھا۔ ماورائے حقیقت پسندی ہی کی یہ ایک صورت تھی۔۔ وہ مختلف اشیاء کے ٹکڑوں، کاغذوں اور اخباری کاغذوں نیز کپڑے کے ٹکڑوں وغیرہ کو اس طور پر چپکاتے تھے کہ تجرید کی صورت میں ایک نئی حقیقت قلب گیر بطن سے نمو پانے لگتی ہے۔

اس عمل میں دو طرح کا تفاعل نمایاں تھا۔ ایک تو وہ حقیقی اشیا کے اجزا کو مجتمع کر کے ایک نئی شے خلق کر دیا کرتے تھے، دوسرے ان کے پیکر واقعی اشیاء کی صفات سے متصف تو ہوتے تھے مگر اسی بنیاد پر انھیں ان اشیاء کا نام نہیں دیا جاسکتا تھا۔ کیوں کہ مجموعاً اشیاء کے اجزا مصدر ہیں ایک نئی کلیت کا۔

استقبال پسندوں futuristic نے کولاژ کو ایک سماجی اور نظریاتی سمت دی۔ داداؤں dadaists نے بھی اس کا خوب استعمال کیا کیوں کہ یہ عمل ان کے نراجی مقاصد و خیالات کو نمایاں کرنے میں بڑا مددگار تھا۔ ماورائے حقیقت پسندوں؛ surrealists کو بھی اپنی ترجیحات کے ضمن میں یہ طریق کار زیادہ مناسب دکھائی دیا۔ انھوں نے اپنے فن میں کولاژ کے عمل کو اس طور پر ابھارا کہ ایک ہی ڈیزائن یا تصویر سے مختلف ہیئتیں اجاگر ہوگئیں۔

ماورائے حقیقت پسندوں کے کولاژ کی انتہائی معروف ترین مثالوں میں میکس ارنسٹ کی 1929 La Femme 100 tees اور Une Semaine de bonte کا شمار کیا جاتا ہے۔

میکس ارنسٹ نے بھی بافت texture کے ایک سادہ تاثر کے ذریعے فینتاسیائی؛ fantastic پیچیدگی کا تاثر خلق کرنے کی سعی کی ہے۔

پکاسو، براق اور کرٹ شویٹرس وغیرہ کے فن میں بھی یہی صورت نمایاں ہے۔ 1953 میں ڈیوبوفے نے لفظ اسمبلاژ؛ assemblage کا استعمال پتھر پر چھاپے کی ایک سیریز پر کیا تھا جسے اس نے کاغذی پرزوں کو کولاژ سے بنایا تھا۔ اس نے 1954 میں اس طریقے کو وسعت دے کر کاغذوں کی کٹی، اسپنج اور لکڑی کے ٹکڑوں، مجوسے اور ملبے سے چھوٹی چھوٹی شکلیں بنائیں۔ اس کا خیال تھا کہ:

> کولاژ کا لفظ صرف ان اشکال کے لیے وقف کر دینا چاہیے۔ جنھیں متفاوت تصویروں کے اجزا کو جوڑ کر بنایا جاتا ہے جیسا کہ ترکیبی مکعبیت؛ synthetic cubism کے دور میں پکاسو اور براق نے 1912 سے 1920 کے دورانیے میں کیا تھا۔

ادبی فن کاروں نے کولاژ کے تحت ایک ہی فن پارے میں جس قسم کے مختلف حوالے، اقتباسات اور التباسات کو معمول کے خلاف وحدت شکنی کے طور پر ضم کیا، اس کی پشت پر بھی حقیقت اور اس کے ادراک کے معمول تصور کا رد نمایاں تھا۔ ایذرا پاؤنڈ کی اکثر نظموں، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی The Waste Land 1922 کا باطنی نظم اور خارجی انتشار کولاژ ہی کا مرہون ہے۔

جیمس جوائس اور دیگر مخالف ناول anti novel کے علم برداروں نے اپنے فن میں اسمبلاژ کے ذریعے کولاژ کے تاثر کو بڑی خوبی کے ساتھ ابھارا ہے۔ اردو میں اختر الایمان، مختار صدیقی اور عادل منصوری کی اکثر نظموں میں مونتاژ، اسمبلاژ اور فراتاژ frottage کی تکنیکوں کا بیک وقت استعمال ملتا ہے۔ ان تکنیکوں کا مجموعی تاثر کولاژی تاثر ہی کا دوسرا نام ہے۔ اردو ناولوں میں اس تکنیک کی کامیاب ترین مثالیں قرۃ العین کی آخر شب کے ہم سفر، انور سجاد کے خوشیوں کے باغ اور دیویندر اسر کے خوش بو بن کر لوٹیں گے میں دستیاب ہیں۔ ادیب سہیل نے قرۃ العین کے ناول آخر شب کے ہم سفر کے

بارے میں لکھا ہے :

چھوٹے چھوٹے باب ہر لمحہ بدلتے ہوئے منظر، ایک منظر سے دوسرے منظر کا بظاہر تعلق نظر آنا، کہیں ڈائری کی مدد سے ناول کو آگے بڑھانا اور کہیں خطوط کی مدد سے ناول کے مافی الضمیر کا اظہار کرنا، اسی اسمبلاژ کی تکنیک کا اعلان کرتا ہے۔

دیکھیے :

cubism montage

سیاق

1. De Meilach, Collage and Found Art, 1965.
2. H. Hutton, The Technique of Collage, 1968.
3. H. Wescher, Collage, 1968.
4. The Macmillan Encyclopaedia of Art , ed., Bernard L. Myers and Trewin Copplestone, 1977.

COMEDY:

طربیہ

یونانی لفظ *comos* سے مشتق، جس کے معنی رنگ رلیاں یا جشن منانے کے ہیں۔

لفظ کوموس اصلاً ڈایونسس کی تعظیم میں منعقد کی جانے والی تقریبات کے لیے مستعمل تھا۔

اسٹیج پر کھیلے جانے والے ڈرامے کی ایک سبک اور لطیف قسم، جس کے کرداروں کا اصل مقصد تفنن طبع ہے اور جس کا پلاٹ ایک خوش گوار حل پر اپنے انجام کو پہنچتا ہے۔

طربیہ اپنی اصل میں زرخیزی و بار آوری کے رسوماتی مظاہروں سے منسوب ہے۔ اور جو عبارت ہے توالد و تناسل، تجدید و احیا، تنوع اور گونا گونی کا جشن منانے سے۔

طربیہ سے حاصل ہونے والی ہنسی اصلاً ان لوگوں کی فطرت کا جواب ہے جن کی کم حوصلگی خود ان کی زندگی کو ایک بار گراں بنا دیتی ہے۔ طربیہ کا فن زندگی کی کلفتوں کو جھٹکنے اور اس تفوق سے عبارت ہے جو انسان، فطرت اور تقدیر پر حاصل کرتا ہے۔ جب انسانی ارادوں کو آسمان چھونے کے موقعے ملتے ہیں۔ اس کے نشاط آفریں جذبات بے محابا حرکت میں آجاتے ہیں۔ انھیں سرشار و ہیجان آور لمحوں کے بطن سے طربیے کی پیدائش عمل میں آتی ہے

طربیہ میں حالات کی رَو ناکامی سے کامرانی اور ناگواری سے خوش گواری کی سمت ہوتی ہے۔ طربیہ میں وقوع پذیر الجھنیں فرحت بخش ہوتی ہیں وہ ناظر کو کبھی اذیت میں مبتلا نہیں کرتیں۔ بعض طربیے ارتقا کے ہر مرحلے میں ہماری حسِ مزاح اور حسِ لطیف کو برانگیخت کرتے ہیں۔ بعض منتہا تک سامع کو آزمائش میں ڈالے رہتے ہیں۔ ان کی پیچیدگی بھی المیے سے مماثل ہوتی ہے مگر ان کا انجام طرب ناک ہوتا ہے۔ کبھی وہ اپنے ہی مذاق طرب آگیں کے شکار ہو جاتے ہیں اور کبھی ان کے بے تکے فیصلے ان کے لیے عجیب غریب مسئلے کھڑے کر دیتے ہیں۔ ان کرداروں کی شکستوں اور ہزیمتوں پر ہم دلچسپی کے ساتھ توجہ تو کرتے ہیں لیکن ہمیں ان پر تشویش نہیں ہوتی اور نہ ہی ان کے تذبذب آگیں لمحوں میں ہماری شرکتیں گہری ہوتی ہیں کیوں کہ ہم جانتے ہیں کہ حالات خواہ کتنے ہی تشویش ناک ہو جائیں، چیزیں کتنی ہی الٹ پلٹ جائیں، رشتے بنتے بگڑتے ہی ٹوٹ پھوٹ جائیں، انجام کو بہرحال شاد کام ہوتا ہے۔

> طربیہ اپنے عمل میں ہماری حسِ مزاح کو اکساتا ہے لیکن اس کے مقصد کی وسعت میں اخلاق اور اس کی اصلاح بھی شامل ہے۔ ناظر، طربیہ میں پیش کی جانے والی بدہیئتوں اور مضحک حالتوں کو دیکھ کر لطف اندوز ہی نہیں ہوتا، اپنا تنقیدی جائزہ بھی لیتا ہے۔ طربیہ اسے اپنی حقیقت کا احساس بھی دلاتا، اپنی اصلاح کا حوصلہ بھی عطا کرتا ہے۔ المیہ میں اخلاقی تعامل ایک سطح پر نفسیاتی معنی میں خوف و درد مندی جیسے غضب اور شری اخلاط humours کو برانگیخت کرکے ان کی شدت میں کمی کرتے یا ان کا اخراج وتنقیہ کرتے ہیں (ارسطو)

طربیہ اپنے وسیع معنی میں ایک ایسے عظیم آئینہ سے مماثل ہے۔ جس میں ہم اپنی ہیئت کذائیوں اور بدنمائیوں کا نظارہ بچشم خود کرتے، ان پر ہنستے، کڑھتے اور ان سے عبرت حاصل کرتے ہیں۔ کسی نہ کسی درجے پر یہ عمل خود تنقیدی کے احساس کو برانگیخت کرتا ہے۔ یہی وہ حس ہے جو فرد اور اس سے اور آگے بڑھ کر اجتماع میں تہذیب وتغیر کی لَو روشن

کرتی ہے۔

طربیے میں کیا ہوا کی اہمیت ہے۔ جس سے مزاح کا تاثر ابھرتا ہے جب کہ المیے میں اس بات کی اہمیت ہے کہ کام کس نے انجام دیا ہے۔ المیے میں عمل، جس سے سرزد ہوا ہے اس کی اہمیت ہے طربیے میں خود عمل اہم چیز ہے۔ طربیے میں غلط فہمی، فریب، اور بہروپ جیسی صورتیں حقیقت کو الجھا دیتی ہیں لیکن خوش گوار حل اور مزاح کی حالت انہی الجھاووں سے ابھرتی ہے۔

افلاطون کے نزدیک طربیہ، اعلیٰ تعمیری منصب سے عاری ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ طربیہ میں دوسروں کی لغزشوں کا تمسخر اڑایا جاتا ہے جب کہ حقیقی زندگی میں ہم اس قسم کی جسارت کا اظہار مشکل ہی سے کرتے ہیں۔ اسی لیے افلاطون کی مثالی اقلیم کا دامن طربیہ نگاروں کے لیے بھی تنگ ہے۔

افلاطون کا رویہ المیہ اور طربیہ دونوں کے تئیں یکساں طور پر متشدد تھا Philebus میں وہ طربیہ کی مسرت خیزی کو کینہ توز مسرت کا نام دیتا ہے جہاں اخلاقی اور جسمانی نقص ہے وہیں مسخرہ ہے۔ تاہم ہنسی کا، اس کے نزدیک ایک جواز یہ بھی ہے کہ وہ متین اور سنجیدہ فکر و خیال کی تقویت کا ذریعہ اور انسانی عیبوں اور حماقتوں کے برخلاف حفظ ما تقدم کی ایک صورت ہے مگر وہ افلاطون ہی ہے جو Republic میں ہنسی کے خلاف اظہار خیال کرتا ہے کہ ہنسی کا ایک حد سے بڑھنا متشددانہ عمل کا پیش خیمہ ہوتا ہے Laws میں تو وہ نہ صرف طربیہ کے خلاف ہے بلکہ مزاحیہ شعرا کو بھی اپنی ریاست میں دوسرے شہریوں پر ہنسنے ہنسانے کی اجازت نہیں دیتا۔ ری پبلک میں ایک جگہ اس نے لکھا ہے کہ:

> طربیہ ہی نہیں المیہ شاعری بھی ہماری ہنسی کی محرک ہوتی ہے وہ ہر سطح پر استدلال کے وقار اور حکمرانی کو قائم رکھنے کی تلقین کرتا ہے کہ انسان کو ہمیشہ خود ضبطی کی مشق کرتے رہنا چاہیے۔ اس کے نزدیک المیہ اور طربیہ دونوں ہی خود ضبطی کی قوت کو کمزور کرتے ہیں نتیجۃً وہی شخص جو ابھی آنسو بہا رہا تھا، آہیں بھر رہا تھا، اچانک ہنسی کا فوارہ چھوڑ دیتا ہے۔

اور یہ تمام افعال وہ ہیں جن سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہم جذبے کے غلام ہیں

ارسطو نے تزکیے کے تصور کو محض المیے ہی تک محدود نہیں رکھا ہے اس کے نزدیک طربیہ بھی ہنسی کے عمل سے مناسب طور پر تزکیے سے گزار سکتا ہے۔ طربیہ بھی طمانیت بہم پہنچاتا ہے مگر جیسا کہ وہ Ethics میں رقم طراز ہے، یہ طمانیت ہی آپ اپنا مقصد نہیں ہوتی کیوں کہ خیروننگی سے معمور زندگی ہی مطمئن زندگی ہوتی ہے۔ اور ایسی زندگی محض تفریح سے عبارت نہیں ہوتی۔

ارسطو نے Tractatus Coislinianus میں طربیے کے تزکیاتی عمل و اثر پر خاصہ زور دیا ہے کہ طربیہ تمسخر آمیز اور معیوب عمل کی نمائندگی ہے ...... جب کہ مسرت اور ہنسی دونوں ان جیسے جذبوں کے اسباب کے محرک ہوتے ہیں۔ Politics میں وہ منتظمین تھیٹر کو یہ ہدایت دیتا ہے کہ:

> طربیہ دیکھنے سے ان نوجوانوں کو باز رکھنا چاہیے جو نہ تو عوامی معاملات کی خبر رکھتے ہیں اور نہ تُندقسم کی شراب پینے کے اہل ہوتے ہیں۔ طربیے سے بالغ اور معقول ناظرین ہی کو تزکیہ میسر آسکتا ہے ورنہ طربیے میں پیش کی جانے والی برائیاں، نقائص اور عیوب نابختہ ذہنوں کو بڑی آسانی کے ساتھ گمراہ کرسکتے ہیں۔

ارسطو Poetics میں لکھتا ہے کہ وہ ہومر ہی ہے جس نے سب سے پہلے مضحک چیزوں میں ڈرامائی عنصر پیدا کیا۔ بعد ازاں اسی صورت نے طربیہ کی شکل اختیار کرلی۔ مارگی تیز اس کی وہ طنزیہ نظم ہے جس میں طربیہ کے ابتدائی نقوش محفوظ ہیں۔ بہ قول ارسطو اس نظم کا طربیہ سے وہی تعلق ہے جو ایلیڈ اور اوڈیسی کا المیہ سے ہے۔ برخلاف اس کے اکثر ناقدین یہ بھی کہتے ہیں کہ طربیہ تناسلی نغموں Phallic Songs: کا مرہون ہے تو المیہ کا ماخذ ڈایونسس کی تعظیم و تکریم میں گائے جانے والے وہ دھرمی گیت ہیں جنھیں طائفہ ناچتے ہوئے گاتا تھا۔ یہ نغمات انسان کے جنسی و وحشی ہیجانات کو برانگیختہ کرنے کی زبردست صلاحیت رکھتے تھے۔

ارسطو کی نظر میں المیہ جو محض رزمیہ ہی پر فوقیت نہیں رکھتا بلکہ دیگر فنون میں سب سے زیادہ شاندار اور نمایندہ تر ہے، طربیہ کی عین ضد ہے۔

یہ تضاد نہ صرف موضوع، برتاؤ، کردار سازی اور فضا میں نمایاں دکھائی دیتا ہے بلکہ انسانوں کے مطالعہ میں بھی تو نشست ہے۔ ارسطو، انسانوں کو اخلاقی سطح پر نیک اور بد کے خانوں میں رکھ کر دیکھتا ہے۔ اس کے قول کے مطابق فنون میں نقل یا نمائندگی کے تین واضح طریقے ہیں۔

1 انسانوں کو اصل سے بہتر بنا کر پیش کرنا۔
2 انسانوں کو ان کی اصل حالت اور وضع میں پیش کرنا۔ یا
3 انھیں کم تر یا بدتر بنا کر پیش کرنا۔

طربیہ میں انسانوں کو اصل سے بدتر کرکے دکھایا جاتا ہے۔ یہ افراد اوسط سے بھی ادنیٰ درجے کے ہوتے ہیں۔ ان میں صورت و شخصیت کے لحاظ سے کوئی نقص ہوتا ہے۔ لیکن ارسطو کے لفظوں میں برا کردار بھی مکمل طور پر برا نہیں ہوتا۔ اس کا عیب نہ تو اذیت ناک ہوتا ہے نہ مضرت رساں طربیوں میں مضحک مکھوٹوں masks: کا استعمال اس لئے کیا جاتا تھا کہ انسانی شکل اور وضع کو اصل حالت کے بجائے قدرے بگڑی ہوئی شکل میں پیش کیا جائے۔ اس نوع کی بدہیئتی، کمزوری یا ان کا کوئی فعل، خوف و دردمندی کے جذبات کو حرکت میں لانے کے بجائے محض حظ کا سامان بہم پہنچاتا ہے ارسطو طربیہ سے حاصل ہونے والے لطف کو بھی ادنیٰ درجے کا قرار دیتا ہے۔ شاید اس لیے کہ وہ المیہ کی طرح اعلیٰ تزکیاتی منصب پورا نہیں کرتا۔

> طربیے کے تعلق سے ارسطو کا نظریہ اس کے تصور جمال سے الگ نہیں ہے اس کی نظر میں حسن، عبارت ہے تناسب، ہم آہنگی اور توازن سے جب کہ قباحت یا نقص وہ صورتیں ہیں جو تکمیل، قطعیت یا تضبط کے اس تصور سے عاری بھی جاتی ہیں جو طربیے میں مسخرگی پیدا کرتی ہیں۔

طربیہ کے ضمن میں ارسطو کا انداز نظر محدود و کم مایہ ہے۔ اس کے مطالعے میں صرف وہی طربیے یا مضحک و طنز آمیز نظمیں آئی تھیں جنھیں اس کے عہد یا اس عہد سے کچھ قبل لکھا گیا تھا۔ ارسطو نے اپنی تنقید کا تصور انھیں کی اساس پر قائم کیا ہے۔ اگر ارسطو کے نظریے کو حتمی مان لیا جائے تو اس کی تعریف پلاٹس اور تیرینس جیسے رومن طربیہ نگاروں کے

فن پر بھی پوری نہیں اترتی۔

رومی طربیہ کا مقصد انسان کی شاد کامیوں میں شرکت وشمولیت ہے یہ نوع بہ صورتی تخلیق کرکے ہنسی کے مواقع فراہم نہیں کرتی بلکہ انسان کی شاد کامیوں کو پیش کرکے خالص مسرت بہم پہنچاتی ہے۔

تاہم وہ ارسطو ہی ہے جس کے خیالات کی روشنی میں پلاٹس اور ٹیرینس نے اپنے طربیے تخلیق کیے جو ان ارزل اور ملامت آمیز میلانات سے پاک تھے جن پر ارسطو نے سخت تنقید کی تھی تھیو فراسٹس (371 تا 287 ق م) نے اپنی تصنیف Characters میں انسانی برائیوں، خامیوں اور نقائص کو خود بناکر پیش کیا ہے۔ یہ خاکے اس کے استاد ارسطو کے تصورات ہی کے مرہون ہیں۔ مینانڈر نے اپنے طربیوں میں تھیو فراسٹس ہی کے نمونوں کو اساس بنایا ہے۔

یونانی طربیہ کو تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے۔

1۔ قدیم طربیہ : Old comedy (پانچویں صدی قبل مسیح)
2۔ وسطی طربیہ : Middle Comedy (400 ق م تا 330 ق م)
3۔ موخر طربیہ : New Comedy (تیسری و چوتھی صدی قبل مسیح)

قدیم طربیہ درج ذیل قماش کو بروئے کار لاتا ہے۔

1۔ آغازیہ prologue: جس کے ذریعہ پلاٹ کے اہم عناصر کی تشریح کی جاتی ہے۔

2۔ ورودیہ prodos: اس وقوع پر ناچ اور گانے کے ساتھ طائفہ کا ورود ہوتا ہے۔

3۔ تصادم agon وہ دو جہاں سے تنازعے کی شکل رونما ہوتی ہے۔

4۔ پیش رسی parbasis: ڈرامے کے اختتام سے کچھ قبل طائفے یا سردار طائفہ کا سامعین سے بلا واسطہ طویل خطاب۔ اس دوران طائفہ مکھوٹے کا استعمال نہیں کرتا یہ خطاب عموماً ذکاوت سے معمور ہوتا ہے۔ اس میں مسائل حاضرہ (بہ شمول سیاست و مذہب) کو خصوصی اہمیت دی جاتی ہے۔

ڈرامانگار خود بھی سامعین کو براہ راست نصیحت کرتا تھا اور اپنے

نظریات سے آگاہ کرتا تھا۔ ڈرامے کے طرب ناک انجام پر سب مل کر جشن مناتے تھے۔

ارسٹوفینز کے طربیوں میں فحاشیہ اور فحش عناصر کی کثرت تھی اس نے اپنے عصر کے ادبی، سیاسی اور سماجی تنازعات اور حقائق کو ہی آڑے ہاتھوں نہیں لیا بلکہ اس طرز تعلیم کے خلاف بھی غم و غصے کا اظہار کیا جس کی تشکیل و اشاعت میں سوفسطائیوں کا ہاتھ تھا۔ اس کے کردار اس کے عصر کی نام ور ہستیوں کے چربے تھے۔ یہ کردار روز مرہ استعمال میں آنے والے لباس پہنتے تھے اور انتہائی مخصوص قسم کے مکھوٹوں کا استعمال کرتے تھے۔ طائفہ بالعموم 24 اراکین پر مشتمل ہوتا تھا۔ جسے کبھی کبھی دو حصوں میں تقسیم کردیا جاتا تھا۔

ارسٹوفینز کے علاوہ کریٹی نس اور یوپولس کا شمار بھی اہم طربیہ نگاروں میں کیا جاتا تھا۔ کریٹی نس، ارسٹوفینز کا حریف تھا۔ اس نے طائفہ کی پیش کش میں مناسب اصلاح کی اور طربیے کو شخصی طنز کا ذریعہ بنایا۔ پیری کلیز کی ہجو میں اس نے تین طربیے لکھے تھے۔ اس کے نو طربیوں کو اول انعام سے نوازا گیا تھا۔

ارسٹوفینز کے طربیے اپنی ہیئت میں فن کی جس بلندی کا احساس دلاتے ہیں۔ متذکرہ ڈرامانگاروں کے یہاں وہ ناپید ہے۔

باستثنائے پلوٹس Plutus ارسٹوفینز کے تمام ڈراموں کا شمار قدیم طربیوں میں ہوتا ہے زمانے کی دست برد سے جو گیارہ طربیے محفوظ ہیں پلوٹس ان میں سب سے آخری ڈراما ہے۔ اس ڈرامے کا شمار وسطی طربیوں میں کیا جاتا ہے۔ بعض نقاد Ethics Ecclesiazusae (393) کا شمار بھی وسطی دور میں تصنیف کردہ طربیوں میں کرتے ہیں۔

کریٹس کا شمار بھی قدیم طربیہ نگاروں میں کیا جاتا ہے۔ ارسطو کے خیال کے مطابق کریٹس ہی نے طنزیہ طربیوں کے برخلاف باقاعدہ پلاٹ سازی کی تحریک کا آغاز کیا۔ اس کا کوئی ڈراما باقی نہیں ہے۔

ارسطو Ethics میں المیے کے پہلو بہ پہلو طربیے کو بھی ایک حرکی قوت اور آفاقی اظہار سے تعبیر کرتا ہے۔ مگر وسطی کے بالمقابل قدیم طربیے

میں شخصی دشنام آمیزیوں کی روش اسے قطعی پسند نہیں۔

وسطی طربیہ :

سقوطِ ایتھنز کے بعد یونان میں اظہارِ خیال کی آزادی سلب کر دی جاتی ہے اسی لیے ارسطوفینز نے جو بے خوفی کی روایت قائم کی تھی اُسے پروان چڑھنے کا موقع نہیں مل پاتا۔ جو طربیے 400 تا 338 کے دوران لکھے گئے ان میں عام انسانی کوتاہیوں، برائیوں اور طبقوں کو تو موضوع بنایا گیا ہے۔ لیکن افراد یا سیاست اور سیاسی بداعمالیوں سے پہلو تہی اختیار کی گئی ہے۔

ان طربیوں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان میں فلسفے اور ادب کو بالعموم طنز و تنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ ساتھ میں اساطیر کی بھی جا بہ جا تضحیک کی گئی ہے۔ طنز و تضحیک کے اثر کو شدید کرنے کی غرض سے استہزائی نقالی burle-sque اور تحریف parody: کو بھی استعمال کیا گیا ہے۔ اینٹی فینز Antiphanes اور ایلکسس Elixis اس عہد کے اہم ترین ڈراما نگار ہیں۔

اس سے پیش تر ڈراموں میں طائفہ جو کہ ایک اہم کردار ادا کرتا تھا۔ اب ناچنے گانے والوں کے دستے میں بدل جاتا ہے۔ یہ دستہ فترہ interlude: میں اسٹیج پر وارد ہوتا تھا۔ عام طور پر فتروں کی تعداد چار اور مناظر کی پانچ ہوتی تھی۔ اسٹیج پر مکھوٹوں کا بھی استعمال کیا جاتا تھا۔ وسطی طربیوں کی طرح ان طربیوں میں بھی انھیں برائیوں اور نسبی و نسلی خلیج کے مسئلوں کو موضوع بنایا جاتا تھا جن کا تعلق روز مرہ کی عصری زندگی سے تھا۔ مثلاً ان میں محبت اور پھر کئی مشکلات کے بعد شادی، کسی کی گم شدگی اور پھر ہزار مرحلوں کے بعد اس کی یافت، باپ کی سخت گیری، یا کسی جوان العمر عورت کی غلط کاری جیسے سماجی موضوعات و مسائل کی کثرت تھی۔ اسی لیے کردار بھی مختلف طبقات سے اخذ کردہ نمونے تھے۔ طربیہ کا موضوع خواہ کتنا ہی تنقیدی ہو اس کا انجام بہرحال خوش کن ہوتا تھا۔

مؤخر طربیہ :

اس عہد کے ڈراموں میں پلاٹ اور کردار سازی کے اعتبار سے تکرار کا پہلو نمایاں تھا۔ ارسطوفینز کے طنز کی روایت کی توسیع بھی رک جاتی ہے۔

اس عہد کے طربیہ نگاروں میں مینانڈر (343 - 291 ق م) فلیمن اور فلے مون کے نام اہم ہیں۔ بعد ازاں پلاٹس (254-184 ق م) اور ٹرینس (190-159 ق م) جیسے رومی طربیہ نگاروں پر مذکورہ بالا طربیہ نگاروں نے گہرے اثرات قائم کیے۔ لیکن فتروں کو انھوں نے خارج کر دیا۔ ساتھ ہی مکھوٹے کا استعمال بھی ترک کر دیا۔ الیین فیڈر کی تحقیق کے مطابق پہلی صدی عیسوی سے مکھوٹے کا استعمال دوبارہ رواج پا لیتا ہے۔

عہد وسطیٰ کے ڈراموں پر لاطینی طربیے کی گہری چھاپ تھی۔ بالخصوص مینانڈر کی وہ روایت جس کا اعادہ پلاٹس اور ٹیرینس نے کیا تھا سرّی ناٹکوں mistery plays: میں بھی جاری و ساری تھا۔ یہ ڈرامے اپنی فضا میں خوش طبعی و راحت آفرینی کے جوہر سے مملو لیکن اکثر آخری منظر میں اخلاقی متانت کے حامل ہیں۔ عہد وسطیٰ کے آخری زمانے میں اعجازی ناٹکوں: miracle plays: نے جو مثالیں قائم کی ہیں وہ بھی المیے کے بالمقابل طربیے کی طرف زیادہ مائل ہیں۔ تلقینی ناٹک morality plays: بھی اپنے طربیہ اجزا میں آزاد و خود مختار ہوتا ہے۔ ان اجزا کو اکثر بڑی آسانی کے ساتھ ڈرامے کے مرکزی موضوع سے علاحدہ کر دیا جاتا تھا۔ تلقینی ناٹکوں کی اس لحاظ سے بھی بڑی اہمیت ہے کہ ان میں مضحک عناصر کا ارتقا بہ تدریج جاری رہا اور بدی vice سے متعلق کردار نے آگے چل کر سپاٹ مضحک کردار flat comic character: کی شکل اختیار کر لی۔

اپنی ابتدا سے لے کر موجودہ صورت تک طربیے کے فن میں کئی قسم کی تبدیلیاں واقع ہوتی رہی ہیں۔ تنوعاتی تواتری کی روشنی میں طربیے کی مختلف اقسام کا جائزہ لیا جائے تو ہمیں بے شمار مفصّل حوالوں سے گزرنا پڑے گا۔

مغرب میں طربیے کو درج ذیل فرعوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

رومانوی طربیہ : romantic comedy نے عہد الزبتھ میں فروغ پایا۔ اس کے ابتدائی نقوش لاطینی اور فرانسیسی رومان پاروں میں ملتے ہیں۔ انگریزی ادب کی تاریخ میں جان لیلی اور رابرٹ گرین نے پہلی دفعہ ان اجزا کو کام میں لیا۔ لیلی ہی انگریزی کا وہ پہلا ڈراما نگار ہے جس نے طربیے کی

جیسی بہترین مثال قایم کی۔ اسی نے اپنے اظہار کے لیے نثری مکالموں کا تجربہ بھی کیا۔ رابرٹ گرین نے پلاٹ اور ذیلی پلاٹ کے امتزاج کا نمونہ بڑی مہارت سے پیش کیا۔ للی کے نثری مکالموں کا اسلوب اور گرین کے پلاٹ کا طریق کار آیندہ کے طربیوں کے لیے امکانات کا ایک بحر بے پایاں ثابت ہوا۔ خود شیکسپیر کے طربیے اپنے اخذ و قبول میں انھیں دونوں پیش روؤں کے مرہون منت ہیں۔

شیکسپیر کے طربیے اپنے اصل معنی میں خوش وقتی کا بہترین نمونہ ہیں۔ ان میں شروع سے آخر تک ایک زندہ دلانہ تفریح بخش فضا جاری و ساری رہتی ہے۔ ان کا موضوع عشق ہوتا ہے۔ اور ہیروئن بے حد خوبصورت اور مثالی ہونے کے ساتھ ساتھ اکثر مرد کے ملبوس میں ہوتی ہے عشق بالعموم سیدھے سادے طریقوں سے پروان نہیں چڑھتا بلکہ اس میں کئی طرح کی متوقع اور غیر متوقع پیچیدگیاں حائل ہو جاتی ہیں۔ ان رکاوٹوں کو اتفاق و تقدیر کی ستم ظریفی کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ مگر شیکسپیر کے یہاں اس نوع کی ستم ظریفی طنز و موعظت سے کم ہی سروکار رکھتی ہے۔ بیشتر طربیوں میں اس کا مقصد خوش کن حیرتوں میں اضافہ کرنا ہے۔ کہ عاشق و معشوق بالآخر اپنی راہ کی مشکلات پر معجزاتی فتح پاکر وصل سے سرشار ہوتے ہیں اور رقیبوں کو ناکامی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ نارتھروپ فرائی کے لفظوں میں:

شیکسپیر کے طربیوں کے پلاٹ ان داستانی تقریبات کا عکس ہیں جو موسم خزاں پر بارآوری و بہار کی فتح پر منعقد کی جاتی تھیں۔

رومانوی طربیوں کی رو بھی نا اتفاقی سے اتفاق، مفارقت سے رفاقت، دشمنی سے دوستی اور علاحدگی سے وصل کی طرف ہوتی ہے۔ اور عموماً شادی، ضیافت اور جشن پر ان کا خاتمہ ہوتا ہے۔ یہ تمام رسوم سماجی ہیں۔ جب کہ ڈایونسس کی تنظیم میں منعقد کی جانے والی تقریبات مذہبی اور رومانی تھیں اور ان کا انحصار موسم بہار کی آمد پر تھا نیز یہ اشارہ تھا فطرت پر انسان کے تفوق کا، نا امیدی پر امید کا، غم پر خوشی کا، اور انجماد پر حرکت کا۔

ہجائی طربیہ: *satirical comedy* رومانوی طربیے کی

خالص شادکامیوں کے برعکس طنز و ہجا کے رویوں سے عبارت ہوتا ہے۔

ڈراما نگار اپنے مقصد میں ایک نقاد کا کردار ادا کرتا ہے۔ وہ سماج میں پھیلی ہوئی برائیوں ہی کو طشت از بام نہیں کرتا بلکہ ان لوگوں کو تنقید کا نشانہ بناتا نیز تمسخر اڑاتا ہے جو کلاسیکی نظم و ضبط اور اخلاق کی خلاف ورزی کرتے ہیں۔

ہجائی طربیے کی سب سے نمایاں مثال مولیر *1673-1622* ہے۔ مولیر اپنے زمانے کے بر خود غلط رسوم کا مذاق اڑاتا ہے۔ وہ طبقات بھی پیش کرتا ہے اور ان کے نمایندے بھی۔ وہ کردار کی کسی ایک خصوصیت کو پوری قوت کے ساتھ ابھارتا ہے۔ اس کے نزدیک وہی فرد یا مذہب کامیاب و محترم ہے جو فطرت اور عقل کے مطابق عمل کرتا اور حد اعتدال میں رہتا ہے۔ مولیر کے موضوعات سترہویں صدی کے فرانسیسی معاشرے سے ماخوذ تھے۔ اس نے زندگی کے تقریباً ہر شعبے، مسئلے اور عدم توازن کو طنز کی شدت کے ساتھ اجاگر کرنے کی مخلصانہ سعی کی ہے۔ اس نے ڈاکٹروں کی چالبازیوں، بے میل شادیوں، عورتوں کی تعلیم، انسانی ہوس ناکی، نو دولتیوں کی ظاہر پرستی، بخل، غرض مندی اور خود بینی کو موضوع ہی نہیں بنایا بلکہ ان کرداروں کو پیش کرکے وہ معاشرے کو اس کا اپنا اصل چہرہ بھی دکھانا چاہتا ہے۔ اس کا رویہ حقیقت پسندانہ ہے مگر تلخ نہیں۔ مقصد مصلحانہ ہے مگر جارحانہ نہیں۔

بن جانسن *(1637- 1573)* کے ابتدائی دور کے طربیوں کے پلاٹ میں خوش تدبیری ہے۔ مزاح میں ذکاوت ہے لیکن خوش خلقی، زندہ دلی اور شگفتگی کا رنگ اس پر فوقیت رکھتا ہے

طنز کے اعتبار سے بن جانسن کے دوسرے دور کے طربیے ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ دور جسے وسطی بھی کہا جاتا ہے اس کے فن کے عروج کا دور کہلاتا ہے اسی زمانے میں اس نے *Volpone* اور *1610* *Alchemist* جیسے شاہکار ہجائی طربیے لکھے۔ یہ طربیے اپنے فن کے لحاظ سے پختہ ہیں۔ ان کا امتیازی نشان طنز و تعریض سے عبارت ہے۔ فضا

میں حقیقت پسندانہ۔ مکالمات میں فطری، پلاٹ سازی میں کمال ہنرمندی کا نمونہ۔ بن جانسن کے کردار اپنے عہد کے غالب رجحانات و میلانات کی نمایندگی کرتے ہیں۔ وہ عیار چالاک اور درشت ہیں ان کی بدی ان کے ہر عمل سے نمایاں ہوتی ہے۔ ان کی حرکات مضحکہ خیز اور مذمت کے قابل ہیں مگر ہمدردی کی مستحق نہیں۔ وہ ڈکنس کی طرح ایک پختہ طنز نگار ہے مزاح اس کا مقصد نہیں۔

اطواری طربیہ :comedy of manners کے ابتدائی نقوش کا سراغ شیکسپیر کے ڈراموں مثلاً (1595)Loves Labour's Lost اور Much Ado About Nothing میں ملتا ہے اول الذکر طربیہ شیکسپیر کے اس اوّلین دور کا نمونہ ہے۔ جب اس کا اسلوب بو غت سے نا آشنا تھا۔ کرداروں میں نوجوانانہ خروش اور بانکپن ہے۔ لفظوں کے ہیر پھیر سے مزاح پیدا کیا جاتا ہے جس میں اکثر رکاکت ہوتی ہے۔ البتہ ثانی الذکر کی مضحک روح شائستہ ہے۔ اس کی ذکاوت کا درجہ بھی اعلیٰ ہے ان طربیوں میں لسانی الٹ پھیر کے بجائے صورت حالات اور مواقع سے مزاح کا تاثر ابھارنے کی سعی کی گئی ہے۔

> معاشرت کے اعتبار سے اطواری طربیوں میں جو زندگی پیش کی جاتی ہے وہ تکلفات و تصنعات سے معمور ہوتی ہے۔ ڈراما نگار کے موضوعات اس تہذیب کے پروردہ یافتہ اخلاقی خصوصیات اور اطوار سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ اس شائستہ ماحول کے شرفا جن میں عورتیں اور مرد دونوں شامل ہیں آپس میں ایک دوسرے سے آشنائی کا دعویٰ بھی کرتے ہیں اور ایک دوسرے کے خلاف خفیہ طور پر ساز باز کرنے سے بھی نہیں چوکتے۔ ان کی حاضر جوابی، مکالمات میں برجستگی اور توقع شکنی، ذکاوت سے معمور ہوتی ہے۔ اسی ماحول میں وہ حاسد شوہر خود نما عورتیں، اور ظاہر دار چھیلے بھی ہیں جو بڑے مضحکہ خیز طریقے سے تہذیب کی بہترین روایات اور شائستگی کی خلاف ورزی کرتے ہیں۔

بعض نقاد بن جانسن کے Alchemist کا شمار شرّی طربیوں rogue comedies میں کرتے ہیں۔

> شرّی طربیے میں نمایاں کرداروں کی فتنہ پردازی۔ مضحکہ خیز حرکتیں، باہمی چشمکیں دھوکے بازیاں نیز چالاکیاں فرح بخش ہوتی ہیں۔ فرح بخش شاید اس لیے کہ ان سے ہماری کشش جبلتیں تسکین پاتی ہیں۔

اطواری طربیے کا عروج تجدیدی طربیے :restoration comedy میں ملتا ہے۔ انگریزی میں تجدیدی طربیے کی ابتدائی مثالیں فرانسس بیومونٹ (1616-1584) جان فلیچر 1625-1579 اور بن جانسن کے فن سے پوری طرح عیاں ہیں۔ علاوہ ان کے مولیر، اسپینیارڈ اور کیسڈ یرون جیسے ممتاز یوروپی طربیہ نگاروں کے اثرات نے بھی اس کی تشکیل میں بڑا اہم حصہ لیا۔ تجدیدی طربیے نے پلاٹ کی تدبیر کاری اور مضحک کردار سازی کے ضمن میں مولیر کو اپنے لیے نمونہ بنایا۔ اسپینی طربیہ نے عیاریوں اور چالاکیوں کو پیش کرنے کے اس رجحان کو فروغ دیا جس کی مثالیں انگریزی ادب میں پہلے ہی سے موجود تھیں۔ عہد بہ عہد تبدیلیوں کے ساتھ طربیے میں جو تغیرات رونما ہوتے رہے تجدیدی طربیہ اس کا فطری نتیجہ تھا۔

تجدیدی طربیے میں ذکاوت کے تسلط نے عہد الزبتھ کی جذباتی طغیانیوں کو قابو میں رکھا۔

> اب ذکاوت نے جذبے کی جگہ لے لی اور شاعری کی نوخیز آفرینیوں پر سادہ و موزوں نثر غالب آگئی۔ طربیہ نگاروں نے زبان کی جزئیات کی موزونی و صحت کا حد درجہ خیال رکھا۔ نتیجتاً مکالمات میں ایک ایسی چستی اور نفاست در آئی جس کی مثال ماضی میں کم از کم ملتی ہے۔

یہ اسلوب نیا تھا اور اس کی نمائندگی کا بہترین نمونہ ولیم کونگریو 1670 تا 1729 کے طربیے ہیں۔ ان طربیوں کا عام رنگ کلبی cynic ہے ان میں ظرافت کا فقدان ہے لیکن طنز، جس میں ہجا کی چھوٹ بھی شامل ہے، اس کی رگ و پے میں سرایت پذیر ہے۔ پلاٹ اور ذیلی پلاٹ نہ صرف پرپیچ در پیچ ہیں بلکہ رنگا رنگ بھی ہیں۔ یہ پلاٹ بالعموم ان عشقیہ ساز بازیوں کو مرکوز ہوتے ہیں۔ جن کا مقصد عصری مروجہ اخلاقی معیارات کی تحقیر و توہین ہے۔ مگر ولیم وائچرلی 1640 تا 1715 اور دیگر طربیہ نگاروں کے یہاں ایسی

مثالوں کی بھی کمی نہیں ہے جن میں عشقیہ ڈرامہ اپنی حدود سے تجاوز کرکے ضحکہ کی حدوں میں داخل ہوگئے ہیں۔ شاکر اس قسم کے پھوہڑپن کی مثالیں جیورج ایتھیریج 1635 تا 1691 اور کانگریو جیسے اہم طربیہ نگاروں کے یہاں بھی پائی جاتی ہیں مگر یہاں ابتذال پر ذہانت و ذکاوت اس طور پر حاوی ہے کہ رکاکت کا رنگ ہلکا پڑ جاتا ہے۔

تجدیدی ڈراموں کے بیشتر کردار اہم باسمتی نمونے type: ہیں بن جانسن کے کرداروں سے مشابہ کسی ایک خلط humour: کا ان میں تفوق ہوتا ہے۔

تجدیدی طربیہ 1700 کے اردگرد اپنے زوال کو پہنچا اور اس کی جگہ جذباتی طربیہ sentimental comedy نے لے لی۔

جذباتی طربیہ اصلاً تجدیدی طربیے کی فحش کلامیوں اور مخرب اخلاق مواقع کے خلاف رد عمل ہے۔

سر رچرڈ اسٹیل 1672 تا 1729 ہی اس نئے طرز کا بانی خیال کیا جاتا ہے اسٹیل اور اولیور گولڈ اسمتھ 1728 تا 1776 کے طربیے بڑی حد تک تجدیدی طربیے ہی پر مبنی لیکن تجدیدی طربیے کی کثافتوں سے پاک ہیں۔ یہ ڈرامے اپنے دلچسپ پلاٹ، نفیس کردار سازی اور جوشِ آفریں اسلوب کے اعتبار سے بلند درجہ رکھتے ہیں۔ رچرڈ برنسلی شیریڈن کے طربیے بھی بڑی حد تک تجدیدی طربیوں سے مشابہ لیکن ان کی فحاشی و رکاکت سے پاک ہیں۔ شیریڈن کے موضوعات عصری رواج یافتہ عادات و آداب ہیں۔ وہ ان کی برائیوں کو تمسخر آمیز و مبالغہ آمیز طریقے سے نمایاں کرتا ہے۔

تجدیدی طربیے نے اپنے عصر کے اخلاق پر گہرے اثرات قائم کیے لیکن ان میں حقیقت پسندی اور ڈرامائی جوش کا فقدان تھا۔

اطواری طربیہ جسے تجدیدی طربیہ اور ذکاوتی طربیہ comedy of Wit سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ انیسویں صدی

کے ابتدائی عشروں میں روبہ زوال ہو جاتا ہے۔ یہ زوال مستقل ثابت نہیں ہوتا۔ انیسویں صدی کے ربع آخر میں سر آرتھر ونگ پنیرو نے طبقہ اوٰلی کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے طنز کے اِسی طریق سے کام لیا جس کی نمائندگی اطواری طربیہ کرتا ہے۔ پنیرو کو اسی بنیاد پر سماجی طنز نگار کہا جاتا ہے۔ یہ روایت اسکر وائلڈ 1854 تا 1900 کے طربیوں میں بھی عود کر آئی ہے۔ وائلڈ پر شیریڈن کا گہرا اثر تھا۔ اس نے عقل و ذہانت کے اعتبار سے اپنے عہد کے اعلیٰ افراد کو پیش کیا۔ یہ افراد زندگی کی سرگرمیوں سے عاری بلکہ زندگی کے چربے ہیں۔ وائلڈ نے اُن کی اس زندگی کی مرقع کشی کی ہے جس میں عافیت اور شستگی ہے۔ وہ اخلاقی پہلو جنھیں طنزیہ طربیوں نے بالخصوص تختۂ مشق بنایا تھا۔ وائلڈ نے اپنے فن کو ان تاثرات سے پرے رکھا یہ طربیے درحقیقت دراک و ذہین قاریوں کے لیے ہیں۔ وائلڈ کے مکالموں میں چستی و برجستگی کے ساتھ خوب تڑک بھڑک ہوتی ہے۔ ان کی سب سے نمایاں خصوصیت وہ تہ نشین استبعاد ہے۔ جو بعض نقادوں کے نزدیک ذریعہ ہے کلبیت کے اخراج کا۔ وائلڈ کی فنی ہم آہنگی کا بہترین شاہ کار The Importance of Being Earnest ہے۔

بیسویں صدی میں جیورج برنارڈ شا، سمر سیٹ مام اور نوئیل کو وارڈ وغیرہ کے فن میں بعض ترمیمات و اضافوں کے ساتھ اطواری طربیے کی روایت کی توسیع ملتی ہے۔ ان طربیہ نگاروں کا فن بڑی حد تک حقیقت پسندی سے مملو ہے۔ کردار سازی میں باریک بینی سے کام لیا گیا ہے اور پلاٹ کا عمل پہلے کی نسبت ترقی یافتہ ہے۔

ضاحکہ farce: بھی طربیے ہی کی ایک قسم ہے۔ ڈرامے کی ابتدائی ہیئتوں میں سے ایک، جو مختلف تہذیبوں میں مشترک طور پر پروان چڑھا۔ قدیم و موخر یونانی طربیوں میں مزاح کی پیش کش شور انگیز اور بھڑک دار slapstick: تھی۔ اس میں ہاؤ ہو، ہنگامہ اور شور کا عنصر فائق تھا۔ اصلاً ضاحکہ کا مقصد شور و شغب کے ساتھ اپنے ناظرین کو ہنسانا ہے اسی مقصد کے حصول کے لیے طربیہ نگار حد درجہ مبالغے کے ساتھ اپنے کرداروں بلکہ چربوں کو بعید از قیاس، مضحکہ خیز اور کبھی کبھی انتہائی لغو صورتِ حال میں چھوڑ دیتا

ہے جیسے کسی اجنبی مرد کردار کی کسی خاتون کی خواب گاہ میں موجودگی ۔ ایک ایسی صورت
حال ہے جو حقیقی زندگی میں واقع نہیں ہوتی ۔ اس نوع کی صورت حال ناظرین کے دلوں
میں گدگدی ہی پیدا نہیں کرتی بلکہ انھیں بے اختیار ہنسنے کے لیے بھی اکساتی ہے۔
عہد وسطیٰ کے اعجازی ناٹکوں میں ضاحکہ مختلف قصوں کا ایک لازمی جزو تھا۔

شیکسپیئر کے طربیوں میں ضاحکہ کی حیثیت محض ضمنی episode: کی تھی۔
شیکسپیئر اور اس کے معاصرین نے عہد وسطیٰ کے مذہبی طربیوں (جو اپنے بطن
میں کئی ضاحکانہ farcical: عناصر رکھتے تھے) سے بھرپور فائدہ اٹھایا۔ فرانس
میں مولیئر کے ضاحکے جو تکلف و تصنع کی نمایاں مثال ہیں۔ جزوی طور پر
طربیہ پیشہ وراں commedia dell'arte: سے متاثر تھے انگریزی میں بن جانسن
کے طربیے اپنی کردار سازی اور پلاٹ کی تنظیم میں بڑی حد تک کلاسیکی اور عہد وسطیٰ
کے دیسی ضاحکات کے مرہون منت ہیں۔ اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی
ٹریجڈیوں میں ضاحکہ ڈرامے کے ایک جزو کا حکم رکھتا تھا۔ فرانس میں لابیش
اور فیڈیو کے موضوعات میاں بیوی کے تنازعوں اور بے وفائیوں کے ارد گرد
گھومتے ہیں۔ اسی طرح انگریزی میں اے۔ ڈبلیو پنیرو خوابگاہی ضاحکے bedroom farces:
لکھے جو اپنے وقوعوں اور غیر متوقع صورت حالات کے اعتبار سے ممتاز تھے۔

موجودہ دور میں آلڈوچ تھیٹر نے ضاحکہ کو حیات نو عطا کی ہے۔
یہ ضاحکے ان مضحکہ خیز عناصر سے مملو ہیں جن کا تعلق جدید فیشن سے ہے۔ موسیقی
اس میں ایک اہم کردار عطا کرتی ہے۔

> ضاحکہ اپنی بہتر مثالوں میں پست ذوق کو تسکین بخشتا ہے۔ ضاحکہ نگار کا
> اول و آخر مقصد سطحی نوع کی حرکات و مواقع کے ذریعے عامیانہ تفنن مہیا کرنا ہے
> سوانگ طرح طرح کی معیوب اور اکثر فحش نقلیں [illegible] تے ہیں۔ درمیان میں معقول
> عام چٹکلوں کا پیوند لگا دیا جاتا ہے

مذکورہ بالا نوعیت کے ضاحکے ادنیٰ طربیوں low comedies: میں شمار کیے جاتے
ہیں۔ ادنیٰ طربیے کا تاثر اکہرا اور جسمانی ہوتا ہے۔ عام لوگوں کے لیے اس میں
بڑی کشش ہوتی ہے۔ جب کہ اعلیٰ طربیہ high comedies: کا مخاطب عوام کا
ایک منتخب و مخصوص گروہ ہوتا ہے۔ طربیہ نگار موقعہ سازی میں رمز اور مکالمات

تہ پہلو داری کو ملحوظ رکھتا ہے کہ تماشہ بین فکر انگیز لطف حاصل کر سکیں۔ جیورج
میریڈتھ نے اس نوع کی ظرافت کو دانش ورانہ کہا ہے۔ میریڈتھ نے
شیکسپیئر کے طربیے Much Ado About Nothing: کا نگریو
کے طربیے The Way of the World: میں میرابیل اور ملامانٹ (عاشق
و معشوق) کے مابین رونما ہونے والے مناقشوں کو مثالاً پیش کیا ہے کہ یہ مناقشے
ہر دو فریق کی ذکاوت و ذہانت کے بہترین مظہر ہیں۔ دونوں فریقین کی ذہنی سطح
تقریباً یکساں ہوتی ہے۔ ان کی حاضر جوابی اور بذلہ سنجی ذہنوں میں چکا چوند پیدا
کرتی ہے۔ ناظر، انسانی کردار کی ناہمواریوں اور تصنع سے پُر احمقانہ حرکتوں کو
بھلا کر اپنی توجہ فریقین کے مہذب اور نکتہ سنج مکالمات پر مرکوز کر دیتا ہے
اطواری طربیے اس قسم کی مثالوں سے معمور ہیں۔

دیکھیے:

Apollonian/Dionysian black comedy
comedy of humours drama farce tragi-comedy

سیاق

1. M. Lea, Kathleen, Italian Popular Comedy (1934).
2. Northrop Frye, Anatomy of Criticism (1957).
3. Dala Underwood, Etherege and the Seventeenth-Century Comedy of Manners (1957).
4. C.L. Barber, Shakespeare's Festive Comedy (1959)
5. Paul Lauter (ed), Theories of Comedy (1964).
6. Elder Olson, The Theory of Comedy (1968).

COMEDY OF HUMOURS:

اخلاطی طربیہ۔

طربیہ کی وہ قسم جسے انگریزی ادب میں بن جانسن نے فروغ دیا۔
قدیم یونانی طب کو یہ تھیوری نظریہ کہ انسانی جسم میں خون، بلغم، سودا اور صفرا جیسے اخلاط humours کا مجموعہ ہے۔
انسان کی جسمانی حالت، طبیعت، مزاج اور کردار کے تعین میں اخلاط بنیادی کام انجام دیتے ہیں۔ کسی ایک یا دوسرے خلط میں عدم توازن کا اثر انسان کے مزاج پر پڑتا ہے۔ طب کی ترتیج اخلاط میں توازن قائم کرنے پر ہوتی ہے۔
بن جانسن اور مولیئر کے کرداروں میں متوازن انفرادیت نمو پانے کے بجائے کسی ایک خلط کا غلبہ ہوتا ہے۔ جس سے ان کی مخصوص رغبت نمایاں ہوتی ہے۔ جیسے بخیل دولت مند، اور حاسد شوہر۔ ایسے کردار ہیں جن کی شخصیتیں مسخ ہیں اور ان میں کسی ایک خلط کا غلبہ ہے۔ اسی بنیاد پر اس نوع کے ڈراموں کا شمار اخلاطی طربیوں میں کیا جاتا ہے۔

دیکھیے:

comedy

COMIC CHARACTERS:

طربی کردار

مراد وہ کردار جو طربیے کو ایک نقطۂ نظر عطا کرتے ہیں۔
المیے کے برخلاف طربیے کے کردار معمولی درجے اور اوصاف کے حامل ہوتے ہیں۔ شیکسپیئر کے طربیے *Love's Labours Lost* میں بادشاہ اور ملکہ کی حیثیت مرکزی اور *Twelfth Night* میں ڈیوک کا کردار اعلیٰ درجے پر متمکن ہے۔ لیکن یہ کردار اپنے اوصاف و خصوصیات میں طربیاتی قماش کے حامل ہیں۔ ان کا طربیاتی قماش قوم و ملک کی تقدیر پر اثر انداز نہیں ہوتا۔

شیکسپیئر کا کمال فن، ارسطوئی شعریات سے انحراف ضرور کرتا ہے لیکن اس انحراف کی نوبت مقصود بالذات نہیں ہوتی بلکہ یہ صورت علی العموم امکانات کی نئی جہات کو تشکیل ہے۔

المیاتی ڈرامے افراد پر مرکوز ہوتے ہیں جب کہ طربی کردار عمل کی نوعیت پر گہرا اثر ڈالتے ہیں۔ طربیے میں مرکزی کردار گروہ یا زوج : pairs کی شکل میں متعارف ہوتے ہیں۔ جیسے *Much Ado About Nothing* میں بیٹرس اور بینیڈک کی *As You Like It* میں روزیلنڈ اور اور لینڈو کی شکل جوڑے کی ہے۔ جب کہ گولڈ اسمتھ کے طربیے *The Mistakes of a Night* میں مسٹر اور مسیز ہارڈ کیسل ان کی لڑکی مس ہارڈ کیسل، مسیز کیسل کا لڑکا ٹونی لمپ کن (جو پہلی شادی کی یادگار ہے) اور

مارلو جیسے کردار کی نوعیت گروہی یا اتفاقی ہے۔

طربیہ میں عورت کی مرکزیت اور گروہی Stock کرداروں کی اہمیت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ شیکسپیئر کے طربیوں میں عورت غالب حیثیت رکھتی ہے۔ مرد حد سے زیادہ رومانوی ہیں اور لڑکیاں ذہین، وزک، پُرجوش، خوش مزاج اور جرأت آزما۔ کوئی احمق کے بیان کی لڑکیاں مخارق : adventurous کردار ہیں۔

نارتھروپ فرائی نے طربیہ کردار کی چار نوعیتوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔

1 alazon : شیخی باز (عیار، حیلہ ساز، بگلا بھگت) جیسے چیخف کا کردار سمرنوف۔

2 eiron : ایرون جو اپنے آپ کی ملامت کرتا ہے اور شیخی باز کے لاف و گزاف یا مصنوعی تعلّی کی قلعی کھولتا ہے۔

3 bomolochos : مسخرا، علی العموم مراد وہ شخص جو عجیب عجیب حرکتیں کرتا ہے اور ایسی بے سروپا باتیں بناتا ہے جن سے ناظرین و قارئین لطف اندوز ہوتے ہیں۔

4 agronkos : راست باز، جو نادانستہ مزاح و مذاق کا نشانہ بن جاتا ہے، یعنی اس قسم کے کردار سے وہ مضحکہ خیز حرکات سرزد ہوتی ہیں جن کے پس پشت کسی ارادے کو دخل نہیں ہوتا۔

اس قسم کے یک رُخے یا افقی کردار مختلف ملبوسات میں متعارف ہوتے ہیں۔ جیسا کہ alazon شیخی باز سے ڈینگیں مارنے والا (گپاڑی) فوجی لباس میں ہوتا ہے، اپنے آپ کو عاقل و زیرک، لائق و فائق گرداننے والا، متعلق و غیر متعلق قصے گھڑنے والا، بظاہر صاحبِ فکر، اصلاً حقیقت لاعلم۔ یک رُخے کردار جن سے اکثر طربیوں میں واسطہ پڑتا ہے رسوماتی کردار conventional character بھی کہلاتے ہیں۔

دیکھیے :

character clown comedy

COMIC RELIEF:

مہلتِ مزاح

بالخصوص المیہ میں وہ مہلتِ مزاح جو تضاد کو نمایاں کرکے ڈرامے کے المناک تاثر کی بساط کو وسیع کرتی یا ہلکا کرتی ہے یا کچھ دیر کے لیے المیاتی اثر اور تناؤ سے چھٹکارا دلاتی ہے۔

ڈرامائی فن کرکے دکھانے سے عبارت ہے۔ ناظرین ایک خاص دورانِ وقت میں ایک یا ایک سے زیادہ ادوار پر مشتمل واقعات کو ان کی پوری حرکت و سکنت کے ساتھ دیکھتے ہیں۔ ایک ہی نشست میں المیہ کی یکسانیت کو صبر کے ساتھ انگیز کرنے کی صلاحیت کسی میں کم اور کسی میں زیادہ ہوتی ہے۔

بعض طبائع المیہ سے ایک خاص قسم کی طمانیت اخذ کرتے ہیں اور ان کی دلچسپی صرف اور صرف المیے میں ہوتی ہے۔ عام تماشہ بینوں کے لیے مہلتِ مزاح ایک نفسیاتی جواز رکھتی ہے جو المناکی کی شدت کو تسلسل کے ساتھ ایک ہی نشست اور ایک خاص دورانِ وقت میں دیکھنے اور برداشت کرنے کی اہلیت سے محروم ہیں۔

میکبتھ میں شرابی دربان کی آمد اور اس کی تقریر کا منظر اصلاً مہلتِ مزاح کا حکم رکھتا ہے۔ اور تماشہ بین وقتی طور پر جیش رو نیز متوقع المیہ تاثر کو بھول کر اس پُر مزاح منظر سے لطف اٹھانے لگتے ہیں۔ جب کہ ہیملیٹ میں گورکنوں کی دہشت انگیز باتیں المیاتی تاثر کی شدت میں اضافے

کی موجب ہیں۔

مہلت مزاح کے مشخنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ پلاٹ سے از خود نمو پانے کا تاثر فراہم کرے۔ اسے ڈرامائی عمل کا ایک لازمی اور لاینفک حصہ ہونا چاہیے ورنہ محض ایک مہلت مزاح کی زبردست شمولیت ۔ پورے ڈرامے کی فنی ساخت پر منفی طور پر اثر انداز ہو سکتی ہے ۔

مہلت مزاح کی بعض عمدہ مثالیں شخصی ناٹکوں میں بھی موجود ہیں ۔ شیکسپیر کے علاوہ مارلو ، ویبسٹر اور ٹورنیر کے المیوں میں بھی اس عنصر کو بڑی خوبی کے ساتھ بروئے کار لایا گیا ہے ۔

دیکھیے :

comedy tragi- comedy

COMPETENCE:

اہلیت / کارکردگی

نوام چومسکی کی وضع کردہ اصطلاح :

اہلیت سے مراد زبان بولنے والے کی اپنی زبان کی قواعد، نحو اور استعمال زبان کے اصولوں کے علم اور شعور کے ہیں۔ جب کہ کارکردگی سے مراد اس علم کو برتنے کے ہیں جن کی بنیاد پر وہ انفرادی سطح پر ایک خاص طرزِ تکلم اختیار کرتا ہے ۔

زبان بولنے والے کا زبان کے اصولوں کا علم زبان کے تئیں اس کی اہلیت کا غماز ہے۔ کارکردگی اس علم کی ایک عملی صورت ہے ۔ جو اس کے تکلم سے نمایاں ہوتی ہے۔

دراصل ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے چومسکی نے سوسیئر ہی کے لانگ / زبان اور پارول / تکلم کے نظریے کی تجدید کی ہے۔ سوسیئر کے نظام فکر میں langue سے مراد کسی زبان کا جامع تجریدی نظام ہے۔ اور یہ نظام عبارت ہے اس زبان کے قاعدوں اور اصولوں سے۔ جس کے علم و شعور کو چومسکی نے اہلیت سے تعبیر کیا ہے اور انفرادی سطح پر اس کے استعمال یا طریق تکلم کو کارکردگی کا نام دیا ہے۔ جو سوسیئر کے parol - تکلم سے بڑی حد تک مماثل ہے۔

جونتھن کلر کا نظریۂ ادبی اہلیت : literary competence
چومسکی کے لسانی تصور ہی کی توسیع ہے وہ اس تصور کا اطلاق ادبی متون کی قرأت پر کرتا ہے ۔

COMPLAINT:

شکوہ
فریاد، شیون
ایک عشقیہ صنفِ سخن۔

وہ غم آگیں نظم جس میں محبوب کی روگردانی، عدم توجہی، اور بے وفائی کی شکایت کی جائے۔

شکوہ کی بھی کئی اقسام ہیں:

عشقیہ شکوہ میں معشوق کے اعراض اور سرد مہری کو موضوع بنایا جاتا ہے، شاعر شکایت بہ لب ہی نہیں ہوتا، بین السطور نالہ زن بھی ہوتا ہے۔ اس قسم کی نظمیں شاعر کی ذاتی، بالخصوص عشق کی محرومیوں کا بیان ہوتی ہیں۔ وہ "تاسف بھی کرتا اور اپنے بے وفا محبوب کو اکسانے کی سعی بھی کرتا ہے۔

گریہ و زاری کی ایک صورت ان شکووں میں ملتی ہے جو شکایت سے زیادہ شیون کے قریب ہیں اور جن میں شاعر اپنی محرومی اور بدنصیبی کو تقدیر کی ستم رانی اور ستم ظریفی پر محمول کرتا ہے۔

بعض شکوے سیاسی نوعیت کے ہیں۔ ان میں اپنے عہد کے ارباب حل و عقد، بادشاہ وقت یا حکومت وقت کی نا اہلی کو موضوع بنایا گیا ہے۔

اردو میں شکوہ بہ شمول واسوخت، طنزیہ و ہجویہ شاعری کے ذیل میں آتا ہے، شعرا نے جہاں ایک طرف غزل کے پیرائے میں جا بجا شکوہ و شکایت

طنز و تشنیع، ملامت و مذمت، طعن و تعریض سے کام لیا ہے وہاں ان نظموں کی بھی کمی نہیں ہے جن میں شاعر بے مہری محبوب اور بے مہری ایام کی شکایات ہجویہ اور واسوخت کے انداز سے کرتا ہے اور ایک ہی نظم میں سنجیدہ عشقیہ جذبات کے پہلو بہ پہلو رشک و حسد کے جذبات کا اظہار کرکے دل کی بھڑاس نکالتا ہے۔

عبدالباری آسی نے شکوہ کے ضمن میں لکھا ہے۔

شکوہ سے مراد وہ گفتگو ہے جس میں کوئی شخص اپنے مخاطب سے اپنے قریبی تکلیف کا خواہ وہ کسی ذریعے سے ہوئی ہو ایسے انداز سے اظہار کرے جس میں اظہار افسوس یا غصہ وغیرہ جذبات میں سے کوئی خاص جذبہ یا سبب شامل رہے شکوہ کا نتیجہ ایسی تجویز پر ختم ہوتا ہے جو سننے والا برداشت کرسکے۔

مرزا غالب کہتے ہیں: شکوہ سے میں جدا نہیں مانتا مگر شکوہ کا فن سوائے میرے کوئی اور نہیں جانتا۔

غالب نے اپنے چند اشعار میں خدا سے شکوہ ہی نہیں کیا بلکہ خدا پر شدید طنز بھی کیا ہے۔ غالب کے کلام میں طنز کے ساتھ عاجزانہ افسوس کی مثالیں بھی موجود ہیں۔ حالی کی نظم مد و جزر اسلام میں شاعر قوم سے شاکی ہے جب کہ اقبال کا شکوہ ایک علاحدہ جرأتِ اظہار ہے۔ جس میں شاعر مسلمانوں اور ان کی تاریخ کو بلند کرکے بتاتا ہے اور خدا کے حضور گلہ گزار ہے۔

دیکھیے:

dirge elegy lament

COMPLEX ACTION:

پیچیدہ عمل

پلاٹ کی دو قسمیں ہیں :

سادہ : Simple

پیچیدہ : complex

سادہ پلاٹ میں عمل بھی سادہ ، واحد اور مسلسل ہوتا ہے اور جس میں قسمت کی تبدیلی بھی تبدیلیِ معکوس : reversal اور دریافت : discovery کے بغیر رونما ہوتی ہے۔

پیچیدہ پلاٹ ، پیچیدہ عمل سے عبارت ہے ۔ پیچیدہ عمل میں تبدیلی دریافت یا تبدیلیِ معکوس یا دونوں کے ساتھ واقع ہوتی ہے۔

تبدیلیِ معکوس Peripeteia (یونانی لفظ) سے مراد قسمت کی تبدیلی یا صورت حالات میں اچانک تبدیلی کا واقع ہو جانا ۔ لیکن یہ تبدیلی اپنے وقوع میں ناگہانی ہونے کے باوصف فطری اور امکانی ہونی چاہیے ۔ بقول ارسطو : اس کا ظہور پلاٹ کی ساخت سے ہو ۔

جیسے اچانک خوش بختی کا بدبختی یا خوش حالی کا بدحالی میں بدل جانا یا جب کوئی عمل توقع کے برخلاف رونما ہو ۔ تضاد کی اس صورت میں رمز و طنز irony کی کیفیت بھی پنہاں ہوتی ہے

جیسے شیکسپیئر کے ڈراما میکبتھ میں میکبتھ ، ذاتی مفاد حاصل کرنے کی غرض سے ڈنکن کو موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے لیکن نتیجہ اس کے حق میں توقع کے عین برخلاف مصائب کی شکل میں برآمد ہوتا ہے ۔

COMPLEXITY:

پیچیدگی :

کسی ادبی تخلیق کا کثیرالجہت یا پیچ در پیچ ہونا۔

تخلیقی ادب ، اپنے ذہنی نظام اور داخلی معنویت کے لحاظ سے بیک وقت کئی جہتوں کے ساتھ مخصوص ہوتا ہے ۔

ہر ایک فن اپنے عمل میں مختلف اجزا کو ایک جمالیاتی وحدت میں ڈھالنے سے عبارت ہے ۔ اس طور پر ادبی تخلیق ایک پیچیدہ مرکب کا نام ہے جو اپنی معنی کی حرکت کبھی محض ہیئت اور کبھی ہر دو اعتبار سے اپنے وسیع اور صحیح تر معنی میں پیچیدگی کا احساس دلاتی ہے ہیئت معنی ہی کا ایک لاینفک جز ہے ۔

پیچیدگی کسی ایک سطر، شعر، جملے ، استعارے ، علامت یا پیکر میں بھی واقع ہو سکتی ہے یا مکمل طور پر کسی ایسے شہ پارے کی خصوصیت بھی ہو گی جو تضاد اور مشترک مگر ایک دوسرے کے ساتھ مربوط احساسات اور افکار پر مشتمل ہو۔ اکثر وہ تخلیق پیچ در پیچ ہوتی ہے جو اپنی ساخت، جذبے یا معنی کے لحاظ سے تہ دار اور متنوع ہوتی ہے ۔ لیکن پیچیدگی کے باوصف وہ بہ ہر صورت ایک وحدت کی حامل بھی ہوتی ہے ۔

پیچیدگی ، ادبی تخلیق کی ایک صفت بلکہ اضافی صفت ہے ۔ سادگی کا اپنا ایک علاحدہ حسن ، علاحدہ قدر ہے ۔ جو سادہ ہونے کے باوصف پیچیدہ ہو سکتی ہے ۔ اس نوع کی مثالیں ۔ میر تقی میر کے یہاں بیش از بیش ہیں ۔

یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ وہ تخلیق ہی کامیاب اور اعلیٰ درجے کی حامل ہو گی جو اپنے کل میں پیچیدہ ہوتی ہے ۔ ایک سادہ تخلیق محض اپنی سلاست اور ملائمیت کی بنا پر جمالیاتی طمانیت کی موجب ہو سکتی ہے ۔ جب کہ کئی تخلیقات اپنے معنی و مفہوم نیز تکنیک کے اعتبار سے پیچیدہ ہونے کے باوجود ، اثر سے خالی ہوتی ہیں۔

CONCEIT:

دوراز کاریہ

لاطینی لفظ conceptus بہ معنی خیال یا تصور سے مشتق۔
دوراز کار مرصع تشبیہ یا استعارہ جس میں مبالغہ اور تناقض بھی کارفرما ہوتا ہے۔ ندرتِ احساس اور ندرتِ اظہار کا ملا جلا نمونہ۔
وہ استعارہ جس میں دو صریحاً غیر مساوی اشیا یا جذبوں کے مابین مشابہت قائم کی جاتی ہے۔ یہ تشابہ اکثر بظاہر بعیدی یا باطن متعلق ہوتا ہے۔ دوراز کاریہ میں مشابہت ہمیشہ پہلے مرحلے میں عدم مناسبت اور غیر متوقع کا تاثر فراہم کرتی ہے بعد ازاں غور کرنے پر وہ صحیح اور مناسب معلوم ہوتی ہے۔
یہ ایک دوسرے سے غیر مماثل تخیلی پیکروں کا مجموعہ یا بظاہر متضاد اشیا میں ان مشابہتوں کی جستجو سے عبارت ہے جو مخفی ہوتی ہیں۔ (ڈاکٹر جانسن)
دوراز کاریہ متخالف اشیا و حقائق کے درمیان داخلی ربط تلاش کرنے کا نام ہے۔ مشابہت کو یہ عمل فکر و جذبے کے خلاقانہ انضمام، تعقل و تخیل کے کمال آفریں امتزاج، احساس و استدلال کے نادر اشتراک نیز تاثر و تصور کو جمالیاتی وحدت میں ضم کرنے سے عبارت ہے۔ "وہ شعرا جن کا ذہن دراک اور حس شدید تر ہے عملِ تخلیق کے دوران قریب و بعید کی اشیا اور مختلف کیفیات و تجربات کو بڑی خوبی کے ساتھ واحدے میں ڈھال دیتے ہیں۔ جہاں جذبہ اور فکر لخت لخت ہے وہاں تاثیر بھی مدھم پڑجاتی ہے۔"

(دوراز کاریہ) کی بنیاد ذہن کی دراکی پر زیادہ اور محاسنوں کے دو ٹوک صحیح ہونے پر کم ہے۔ جذبے اور تخیلی پیکر کے درمیان خلافِ معمول رشتے قائم کرنے کے لیے شاعر اپنے حافظے کے لامحدود خزانوں کو کھنگالتا ہے، اور دور و نزدیک کی اشیا کو بالمقابل جمع کر دیتا ہے۔ اس طرح ذہنی عادتوں کو مستقل شکست ہوتی رہتی ہے۔ چوں کہ تخیلی پیکر کی تعمیر میں تناسبِ باطنی کو تو نظر نہیں رکھا جاتا، اس لیے شعر کے پوشیدہ امکانات احساسِ حیرت کے ساتھ بروئے کار آتے ہیں۔ رمز بلیغ (دوراز کاریہ) میں اشاریت، حسن آفرینی اور اختصار و بلاغت یہ سب عناصر پائے جاتے ہیں۔ (اسلوب احمد انصاری)

پیٹرارک کی دوراز کاریوں کی پیروی شعرائے الزبیتھ نے اپنے عشقیہ سانیٹ میں کی ہے۔ شیکسپیر نے از راہ تفنن اس نوع کی نادرہ کاری پر گہرا طنز بھی کیا ہے جیسے:

میرے محبوب کی آنکھیں ایسی نہیں ہیں جیسے کہ آفتاب
(کی تو ہے) مرجان کی سرخی اس کے لبوں سے زیادہ سرخ ہے

میں نے دیکھے ہیں دمشق کے گلابی اور سفید پھول
لیکن ایسے پھولوں کی (شادابی) اس کے رخساروں میں نہیں

کچھ خوشبوئیں اور زیادہ لطیف ہیں
بہ نسبت میری محبوبہ کی سانسوں کی بھاپ (کی خوشبو) کے

شیکسپیر ہی کے یہاں لمسی احساس سے مملو، بعض بلیغ دوراز کاریوں کی مثالیں بھی موجود ہیں جیسے رومیو اور جیولیٹ میں جب رومیو پہلی مرتبہ جیولیٹ کو دیکھتا ہے:

دیکھو! اس نے کیسے اپنے گالوں کو اپنے ہاتھوں پر دھر رکھا ہے
کاش! میں اس کے ہاتھوں کا دستانہ ہی ہوتا
تو (اس طرح) اس کے گال تو میں چھو سکتا تھا

سترھویں صدی میں مابعد الطبیعیاتی شعرا metaphysical poets نے اس

صنعت کی بہتر اور بدتر ہر دو مثال پیش کی ہے۔

سترھویں صدی میں ڈن (اور بعض دیگر شعرا) اور ہمارے یہاں غالب کی شاعری متخیلہ و متفکرہ کے اشتراک کی بہترین مثالیں پیش کرتی ہے۔ ان کے دوراز کار ربطوں میں تجربہ، سامع اور خیال و جذبے میں یگانگت پائی جاتی ہے۔ لیکن ایسی مثالوں کی بھی کمی نہیں ہے جن میں تعقّل، تخیّل پر حاوی ہو گیا ہے۔ سترھویں صدی کے اکثر انگریز شعرا کے کلام میں بھی اس طرح کی دوئی پائی جاتی ہے۔ مثلاً رچرڈ کراشا 1612-1647 کی نظم ***The Weeper*** میں دوراز کار حسنِ استدلال سے اس قدر پڑے ہیں کہ بعد کے ادوار میں اکثر نقادوں نے انھیں مذاق کا موضوع بنایا ہے۔

غالب کے کلام میں سے چند بہتر مثالیں درج ذیل ہیں۔

[illegible]   [illegible] شعلۂ سوزاں [illegible]
[illegible] وہیں، قفسِ رنگ   [illegible] نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے
نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا   حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

مثل جہتوں کی بدتر مثالیں۔

[illegible]   [illegible]
[illegible]   [illegible]

غالب

دیکھیے:

blazon hyperbole metaphor metaphysical poets oxymoron simile.

سیاق

1. R. Tuve, Elizabethan and Metaphysical Imagery (1961).
2. M. Praz, Studies in Seventeenth-Century Imagery (1964).
3. K.K. Ruthven, The Conceit (1969).

CONNOTATION:

تعبیری معنی

لفظ کے اضافی معنی۔

لاطینی مرکب لفظ ***con notare*** سے مشتق، بہ معنی اشارہ کرنا۔ اصلی معنی کے ساتھ اضافی و تخفّی معنی دینا۔
کسی لفظ کے ذریعے اُبھرنے والے اشارات، تعبیرات، انسلاکات، مدلولات ادب میں وہ لفظ یا ان لفظوں کے گچھے تخلیق کو انتہائی معنی آفریں شہ پارے میں تبدیل کردیتے ہیں، جن کے معنی کئی موافق و متضاد معنوی رشتوں کی سمت اشارہ کرتے ہیں۔ الفاظ کسی چیز کو سمجھانے یا انسانی شعور کی مدد کے لیے معاون آلات کا کام کرتے ہیں۔ لیکن ادب، ترسیلی زبان کی ایک مخصوص شکل ہے۔ نارتھروپ فرائی کہتا ہے کہ:

> ادب کے لفظی ڈھانچوں کی معنوی سمت اندر کی طرف ہوتی ہے۔ اسی لیے ادب میں خارجی معنی کے معارِ ثانوی کہلاتے ہیں۔ اسی سبب نہ تو وہ سچے ہوتے ہیں اور نہ باطل اور نہ تکرار بامعنی کی حامل۔ اس جملے کی طرح کہ ٹیک بیت جترجہ وہ کہتا ہے کہ ادب میں صداقت اور اصلیت کے سوالات ثانوی درجہ رکھتے ہیں جب کہ بالذات لفظوں کے ڈھانچے خلق کرنا ادب کا بنیادی مقصد ہے۔

فرائی اس قسم کے خودکار لفظی ڈھانچوں کو ادب کا نام دیتا ہے۔ جہاں ایسے خودکار لفظی ڈھانچوں کی کمی پائی جاتی ہے وہاں صرف زبان رہ جاتی ہے۔

چوں کہ لفظی ڈھانچے خود کار و قایم بالذات ہوتے ہیں اور ان کے معنی کی سمت اندر کی طرف ہوتی ہے۔ اس لیے ان کے مفاہیم اور ان کی دلالتیں بھی معیّن و پیش پا افتادہ نہیں ہوتیں بلکہ لفظ ان مائل بہ توسیع تصورات سے متعلق ہوتا ہے جو اپنی قدر و اصل میں اضافی ہوتے ہیں۔

ادب میں لفظ، معنی کے محض ایک جزو کے ساتھ اتحاد سے گزرتا ہے۔ دوسرے کھوئے ہوئے جزو اصلاً لفظ کے وہ تعبیری معنی ہیں جو ہمیشہ توقع ساکن اور حرکت آفریں ہوتے ہیں۔

تعبیری معنی کی دو قسمیں ہیں۔

انفرادی: جن کا مدار ذاتی تجربات پر ہوتا ہے اور اس صورت میں لفظ اپنے تلازمات کے ذریعے معنی کے انتہائی امکانات کو بروئے کار لاتا ہے۔ بالعموم لاشعوری علامات کے معنی اضافیت اور تخلیقی ابہام کو مختص ہوتے ہیں۔ جیسے درج ذیل نظم کے حصے میں خط کشیدہ الفاظ کی نوعیت اسی فرع کو مختص ہے۔

اے چراغ، میرے دل کے نور روشن کے امیں
مجھ سے آنکھ پھیر لے
روشنی بکھیر ایسے راستوں پر
——— جو فراز زندگی کی سمت جا رہے ہیں
——— مجھ کو بھول جا
میری تیرہ بختیوں کو بھول جا

فراس گپھا میں ریگ آتی ہے جہاں

کوئی غار، کوئی کھڑکی نہیں
ٹھنڈی نرم نرم بچھاؤ ہے
موت کی مٹھاس ہے

اے چراغ ——— میری فکر چھوڑ

دیکھ اس گپھا سے دور، چاندنی میں
——— آسمان سے پرے
فرشتے اب مرے لیے
سیڑھیاں بنا رہے ہیں
یا شاید اپنے خاردار گھر سے سب گھٹا رہے ہیں
——— ان کو کیا پتہ

چوب خشک اپنے پیڑ سے
کبھی کی کٹ چکی
ایک ضرب ——— یا ہزار
اب بھلا مرا کوئی
کیا بگاڑ پائے گا

——— اے چراغ: قاضی سلیم

عمومی: تہذیب، لسانیات، مذہب یا اسطور سے ماخوذ معانی پر استوار لفظوں کے مفاہیم میں تخصیص ہوتی ہے۔ اس نوع کی خصوصیت معنی کے وسیع مگر بیشتر صورت میں معلوم رابطوں کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ساقی، صہبا، مے خانہ، قاتل، گلشن، گل، گلی، صنم، بت، دشت، ویرانہ، آسمان، شیخ، آشیانہ، شمع، پروانہ جیسے الفاظ کے مفاہیم استعاراتی نوع کے ہیں لیکن اردو ادب کے طالب علم کے لیے یہ معلوم استعارے ہیں اسی طرح اقبال کے یہاں عشق، عقل، خودی، بے خودی، عمل، شاہین، اور کبوتر جیسے الفاظ کے معنی اقبال کی اپنی یافت ہیں اور یہ اقبال کی مخصوص فکر کے مظہر ہیں۔ ان کے مفاہیم بھی معلوم کے زمرے میں آتے ہیں۔ اسی طرح اصطلاحی لفظ کے معانی کا دائرہ بھی وسیع ہوتا ہے۔ اس قسم کے الفاظ، لغوی معنی کے پہلو بہ پہلو مقاصد کے ایک وسیع کرّے کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان کا شمار بھی عمومی کے تحت کیا جائے گا۔

علم بیان میں دال (رہ نمائی کرنے والا، مراد لفظ) کا مفہوم ہے وہ مانوس شے جس کی رہ نمائی یا وساطت سے کسی دوسری نامانوس شے کا علم حاصل ہو۔ اس ضمن میں دھویں کی مثال کو بار بار دہرایا گیا ہے۔ دھواں دال ہے جسے دیکھ کر ہمارا ذہن یک دم آگ کی طرف رجوع ہو جاتا ہے۔ آگ اس لیے نامانوس اور ان جانی ہے کہ دھویں کی تحریک اور وساطت سے ذہن میں اس کا تصور خلق ہوا یا یہ کہ آگ سے واقف ہونے میں دھویں نے رہ نمائی کی۔ اس معنی میں دھویں کا رہ نمائی کرنا دلالت ہے۔

مدلول (جس کی رہ نمائی کی گئی ہو) وہ کیفیت یا وہ شے ہے جو دال کی وساطت سے ذہن میں ظہور پائے۔ جیسے دھویں کے ذریعے یا دھویں کی راہ نمائی سے آگ سے واقفیت ہوئی یا آگ کا تصور ذہن میں پیدا ہوا۔ اس معنی میں آگ مدلول ہے۔

اس تصور کو ذرا اور وسعت دی جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ مدلول ایک سے زیادہ ہو سکتے ہیں۔ تحلیل نفسی کی رو سے جیسے تلازمات و متعلقات

کو حرکت میں لانا کہتے ہیں ۔ دال ، اپنے ابتدائی اور بنیادی عمل میں اسی نوع کا کام انجام دیتا ہے ۔ البتہ علم بیان نے اس کے لیے خالص اور قطعی منطقی بنیاد فراہم کی ہے ۔ اسی لیے مدلولات کو استدلال سے منقطع قرار نہیں دیا جا سکتا۔ جب کہ تحلیل نفسی تلازمات کے ضمن میں استدلال کی منطق کو بہت زیادہ محترم نہیں گردانتی۔ جس طرح تلازمات میں اپنے بنیادی محرک سے ہر ایک لازمی ، جزوی اور کبھی کبھی انتہائی بعیدی رشتہ ہوتا ہے ۔ دال اور مدلول کے درمیان بھی رشتے کی نوعیت کم و بیش یہی ہوتی ہے ۔ علم بیان میں دلالت لفظی کی تعریف کو نئے توسیعی معنی دیے جائیں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ لفظ کا ایسے مفاہیم ، رشتوں ، متعلقات اور سلسلوں کے لیے دلالت کرنا جو اس لفظ کے مطابقی معنی نہ ہوں ۔ ان مختلف معنی کی گرہ کشائی کا وسیلہ قیاس اور عقل ہے ۔ اپنے وسیع معنوں میں لفظوں کے تعبیری مفاہیم بھی ، وہی مدلولات ہیں جن کے محض کسی جزو ہی کا ہمیں علم ہے ۔ علامات کا بنیادی وصف یہی ہوتا ہے کہ وہ ہمیں معنی کے اس جزو کی تلاش کے لیے اکساتی ہے جو گم شدہ ہے ۔ معنی کے دیگر گم شدہ اجزا وہ مدلولات ہیں جن تک ہماری رسائی بہ مشکل ہی ہو پاتی ہے ۔ اسی بنیاد پر ادب میں لفظ کے تعبیری معنی کا درجہ وضعی معنی denotation کی نسبت مقدم ہے کہ وضعی معنی ، معنی کا وہ جزو ہے جو ہماری معلومات کے اندر ہے اور تعبیر وہ جزو ہے جس میں اضافیت ہے اور اسی لیے وہ بڑی حد تک ہماری معلومات کی حدود سے باہر ہے ۔ بڑے تفحص کے بعد ہی ہمیں ان جہتوں کا سراغ ملتا ہے۔

دیکھیے :

denotation diction metaphor symbol/symbolism

CONSISTENCY:

صلابت

ہم بودیت ، ہم وجودیت ۔
ہم پیچیدگی ، استقامت ۔

یہ تصور کہ کسی فن پارے کی ایک اہم خصوصیت اس کے ٹون *tone:* اس کی ہیئت و ساخت میں مختلف اجزا کے باہمی اتصال اور یکساں روی پر مشتمل ہوتی ہے ۔ کوئی بھی فن پارہ بہ یک وقت کئی داخلی عناصر سے مرکب ہوتا ہے اور یہ تمام عناصر ایک دوسرے کے ساتھ پیوست ہو کر بالآخر ایک کل پر منتج ہوتے ہیں۔ پیوستگی کا یہ تصور ارسطو کے تصورِ تضبیط : *decorum* ۔ ہی کی تجدید نو ہے جو توازن ، تناسب ، ضبط اور تعدیل جیسے مفاہیم کو حاوی ہے اور بالآخر یہ تمام خصوصیات ایک جمالیاتی وحدت کو مرکوز ہوتی ہیں۔ المیہ اور طربیہ کو ایک دوسرے میں خلط ملط کرنے یا ترفع کو تنزل کے ساتھ مخصوص کرنے سے بھی ناہمآہنگی اور عدم تضبیط کی صورت نمایاں ہوتی ہے۔

صلابت کسی فن پارے کی ترکیب میں ساخت ، اسلوب اور ٹون کے باہمی یکساں اشتراک سے و اتصال سے قایم ہوتی ہے۔

اگر کوئی مصنف المیہ میں نقطۂ گریز *catastrophe* کے مرحلے کو واقع ہونے سے باز رکھتا ہے یا بے موقع طربیہ عنصر کو شامل کرتا ہے تو اس کا یہ عمل صلابت کے تصور کے منافی ہے ۔ کسی افسانوی یا ڈرامائی فن پارے میں کردار اپنے عمل اور گفتگو میں مصنف کے تصور سے عدم تطابق رکھتے ہیں یا اپنے کردار کے شناختی

عناصر ہی کے برخلاف عمل آرا ہو جاتے ہیں تو اس قسم کی باہمی تفریق بھی صلابت کے تصور کی نفی کرتی ہے۔

اسلوب کی سطح پر وہ الفاظ یا ان الفاظ کا طریق استعمال جن سے عدم تناسب کی کیفیت پیدا ہوتی ہے یا ترفع اور تنزل کا وہ اشتراک جو خیال کی فطری رو کو یک لخت جھٹکے سے اڑا دیتا ہے، صلابت کے اس تصور کے خلاف ہے جس کی ترجیح مختلف فنی اجزا کے تکنیکی اور جمالیاتی تناسب پر ہے۔

دیکھیے:

decorum *verisimilitude*

CONSTRUCTIVISM

تعمیر پسندی / تعمیریت

ایک ادبی تحریک جو عین مستقبلیت / استقبالیت **futurism** کے زمانۂ زوال یعنی 1920 میں روس میں پیدا ہوئی۔ یہ گروہ جوان العمر شعرا پر مشتمل تھا، انھوں نے استقبالیت کے بعض عناصر کو قبول کیا اور بعض عناصر سے انحراف بھی۔ تعمیر پسند شعرا مثلاً ویرا انبس اور الیا سیلونسکی کی ہم دردیاں مکمل طور پر بالشویکوں اور پرولتاری طبقے کے ساتھ تھیں ان کی شاعری بھی اسی رجحان کی مظہر ہے۔

مستقبل پسند گروہ پر نئی مشینی اور صنعتی زندگی کی تیز رفتاری کی ہل چل اور ریل پیل کا شدید اثر تھا۔ اسی طرح تعمیر پسند ادیب بھی ٹکنالوجی کے ہوش ربا فروغ سے بے حد متاثر تھے۔ استقبال پسند گروہ ہی کی طرح یہ ادیب بھی روایت بے زار تھے۔ ان کا یقین کسی نظم کے ہونے (بطور انکشاف) یا نامیاتی طور پر پھلنے پھولنے پر نہیں تھا بلکہ نظم ان کے میزان میں، تعمیر کا درجہ رکھتی ہے۔

جیسے کوئی انجینیر مختلف پرزوں کو ایک خاص قواعد اور اصول کے تحت جوڑ کر مشین تیار کرتا ہے، شاعر کے لیے بھی زبان و بیان کے وسائل اسی نوعیت کی قدر رکھتے ہیں۔ ہر چیز کا ایک خاص محل اور ایک مناسب موقع ہوتا ہے۔ اپنے صحیح مقام پر ہی وہ بامعنی اور قدر افزا ہوتی ہے۔
نظم کے تمام اجزا اگر ایک دوسرے کے ساتھ مناسب ربط سے محروم ہیں،

تو یہ خود ہی فنکار کی عدم فنی دستگاہی کی دلیل ہے۔ تعمیر پسندوں کا خیال تھا کہ نظم کے زبان و بیان کے عناصر بھی اس کے موضوع اور مواد سے پوری طرح مربوط ہونے چاہئیں۔

تعمیر پسندی کا اثر 1930 تک قائم رہا۔ اور بہت سے نظمی ادبی رجحانات کے ساتھ یہ رجحان بھی سیاسی سماجی حقیقت نگاری کے تصور میں ختم ہو گیا۔ مغرب میں یہ زمانہ پیکریت imagism: اور ہیئت پسندی کے عروج کا زمانہ ہے۔

دیکھیے:

proletarskaya _ kultura smithy poets

CONTEXTUAL CRITICISM:

سیاقی تنقید

تنقید کے اس تصور کی جڑیں نئی تنقید؛ new criticism میں کارفرما ہیں۔ مرے کریگر اور الیسیو ووس نے ادبی متن کے تجزیے کے ضمن میں سیاقی تنقید اور سیاقیت contextualism: کی تھیوری اور طریق کار پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے۔

نئی تنقید کا معروض و محور بھی صرف اور صرف شاعری تھا۔ مرے کریگر اور الیسیو ووس کی تنقید کے متون بھی شاعری کے کردار کی تفہیم پر مبنی ہیں ان کا یہ تصور کہ نظم فی نفسہٖ ایک چست، جسم پذیر اور اپنی نہایت میں ایک بند سیاق کی حامل ہوتی ہے: نئی تنقید کے ہیئت و ساخت کے اس تصور ہی کی بہ الفاظ دیگر تجدید ہے کہ:

> ہر شعری فن پارہ ایک خود مکتفی ہستی ہے جو اپنی حدود میں خود ایک آزاد کائنات ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کا متن ہی اس کا سیاق ہے۔

مرے کریگر بھی شعری فن پارے کو ایک جمالیاتی معروض aesthetic _ object قرار دیتا ہے کہ جو کچھ ہے اسی کے اندر ہے تجزیے اور محاکمے کے ضمن میں جمالیاتی معروض کا مطالعہ اسی کی حدود میں کرنا چاہیے فن پارے سے پرے کسی بھی نوعیت میں خارج کا حوالہ اس کے نزدیک غیر متعلق اور غیر ضروری ہے۔

ژاک دریدا کے ردتشکیلی تصور deconstruction میں بھی یہ خیال بنیادی قدر کا حامل ہے کہ:

> متن سے باہر کچھ نہیں ہے۔

جس کے دوسرے معنی یہ ہیں کہ جو کچھ ہے وہ متن کے اندر ہی ہے۔ سیاقی تھیوری کا بیشتر زور متن کے مطالعہ بغور: close reading پر ہے۔ جس کی روشنی میں متن نہ صرف یہ کہ ایک جمالیاتی معروض کا حکم رکھتا ہے بلکہ خود ایک موضوع بھی ہے۔

دیکھیے:

contextualism   deconstruction

CONTEXTUALISM:

سیاقیت

مرے کریگر نے اپنی تصنیف ***New Apologists for Poetry* 1956** میں اس اصطلاح کا استعمال کیا ہے۔ مرے کریگر بھی شعری فن پارے کو ایک خودکفیل اور قایم بالذات ہستی کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

> ایک سیاق وہ ہوتا ہے جسے خود کار شعری سیاق کہنا چاہیے اس کی نوعیت اس سیاق سے قطعاً علاحدہ ہوتی ہے جسے وہ غیر شاعرانہ سیاقات کا نام دیتا ہے اور جو معنی ہوتے ہیں کسی خارجی حقیقت کے حوالوں پر۔

نئی تنقید کا موقف بھی یہی ہے کہ فن پارے کا مطالعہ اس کی اسی قایم بالذات حیثیت سے کرنا چاہیے اور نقاد کو فن پارے سے ماخوذ جمالیاتی تجربے اور ردِعمل پر ہی اپنے مطالعے کی اساس رکھنی چاہیے۔

دیکھیے:

contextual criticism

CONVENTION:

قرینہ / مفاہمہ
رسم (جمع : رسومات)

لاطینی مرکب لفظ con-venire سے مشتق۔ بہ معنی آنا (ایک دوسرے کے قریب آنے کا عمل)

ایسے مقبولِ عام ادبی اصول، ضابطے، تماشات اور آوضاع جو وسیلہ اظہار کا درجہ پا چکے ہیں۔

ادب میں قرینہ، مصنف اور قاری کے مابین سمجھوتے کا نام ہے۔ ادب میں کسی خیال کو ایک خاص طریقے سے پیش کیا جاتا ہے اور یہ طریقہ ایک ایسے قرینے کے مطابق عمل میں آتا ہے جو بالخصوص متداول ہوتا ہے۔ یہ مفاہمے جہاں بہت سی آزادیاں بہم پہنچاتے ہیں وہاں کئی امتناعات کو راہ بھی دیتے ہیں۔

ادب کے قاری کے لیے مفاہمہ ایک معلوم وسیلۂ اظہار ہے۔ لیکن ایک ایسے قاری یا سامع کے لیے ڈرامے اور افسانے کی دُنیا انتہائی اجنبی، عجیب اور بے ہنگم سی محسوس ہوگی جس نے پہلی بار اس کا مطالعہ کیا ہے۔ اسی لیے ادب کی تفہیم کے لیے ادب کے مفاہموں / قرائن کی فہم ضروری ہے۔

قرینے، اس صورتِ حال، واردات یا وقوع کو حقیقت کے طور پر قبول کرنے کی ترغیب دیتے ہیں جن کے بارے میں سامع بہ خوبی جانتا ہے کہ جو کچھ اسٹیج پر ہو رہا ہے یا ہونے جا رہا ہے وہ قطعی غیر حقیقی اور غیر واقعی ہے۔ اسٹیج خود ایک قرینہ ہے۔ وہی تین دیواروں پر مشتمل اسٹیج کبھی کمرہ ہے، کبھی

عدالت، کبھی میدانِ جنگ۔ ایک ہی فرد ہے جو کسی ڈرامے میں بادشاہ ہے تو کسی میں وزیر۔ کہیں رحم دل تو کہیں سنگ دل۔ اصلاً وہ بادشاہ ہے نہ وزیر۔ وہ صرف ایک کردار ہے جسے کسی دوسرے فرضی یا حقیقی انسان کی نمائندگی کرنی ہے۔

اسی طرح قرائن کے مطابق ہی ڈرامے کی فصلوں اور منظروں کی تقسیم کی جاتی ہے۔ دو ڈھائی گھنٹوں میں کئی عمریں گذار دی جاتی ہیں۔ وقت کو جہاں تہاں سے کاٹ دیا جاتا ہے۔ منظر کے بدلتے ہی اکثر فرض کرنا پڑتا ہے۔ بعض مواقع پہ محض اشارے پر ہی اکتفا کرلی جاتی ہے۔ آغازیہ : prologue قاصد mess engen; باز گشتی : flashback ، تبدیلی منظر : scene: فصل art: یک سو : aside خود کلامی : soliloquy منظوم مکالمات ، موسیقی ، ناظر ، رقص اور گانے وغیرہ کا شمار بھی قرائن میں ہے۔ تجربہ کار قاری کے لیے ان قرائن میں کوئی غیریت نہیں ہے۔ وہ انھیں قبول کرکے ہی ڈرامے سے صحیح لطف اٹھا سکتا ہے۔

قرائن سے انحراف بھی کیا گیا ہے۔ انھیں توڑا بھی گیا ہے۔ ان میں ترمیم یا اضافہ بھی کیا گیا ہے اور کبھی ان کی جگہ نئے قرائن کی تشکیل بھی کی گئی ہے۔ قدیم ڈراموں میں جنگ اور قتل جیسی وارداتوں کو عمل کے ذریعے نہیں دکھایا جاتا تھا۔ بلکہ ان کے بارے میں زبانی اطلاع دے دی جاتی تھی۔ اسی طور پر مکالمات کا حصہ زیادہ ہوتا تھا۔ مناظرے اور مناقشے تواتر کے ساتھ واقع ہوتے تھے۔

بعدازاں دیگر امور پر عمل نے تفوق حاصل کرلیا۔ فصلوں اور منظروں میں بھی مسلسل تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں۔ مکھوٹے : mask کے استعمال میں بتدریج کمی آتی گئی حتا کہ اب محض چند مخصوص حالات ہی میں اس کا استعمال کیا جاتا ہے۔ تماشہ گاہوں میں بھی مسلسل تبدیلیاں آتی رہیں۔ حتا کہ اب کسی تماشہ گاہ کی بھی ضرورت نہیں رہی کئی ڈرامائی گروہ شہر کے باغوں، شاہراہوں اور نکڑوں پر ڈراما کرتے ہیں۔ ان ڈراموں میں پیش کش کے اعتبار سے کسی قسم کی مصنوعات کا استعمال نہیں کیا جاتا۔

افسانوی ادب کے قاری کے لیے بھی افسانوی قرائن کا علم ضروری ہے۔ افسانوی تکنیک کی اساس بیانیہ پر ہوتی ہے۔ اس لیے افسانہ نگار کو ڈرامے

سے زیادہ سہولتیں میسر ہیں۔ ناول نگار واقعات کی ترتیب وتشکیل میں وقت کے منطقی نظام کو اُلٹ پلٹ دیتا ہے۔ کرداروں کے دماغ کے اندر گھس کر ان کے اوہام شکوک، ارادوں اور عزائم منصوبوں کو بے نقاب ہی نہیں کرتا بلکہ داخلی تجزیہ بھی کرتا ہے۔ گویا ناول نگار ہمہ وقت اپنی ہمہ دانی کا ثبوت فراہم کرتا رہتا ہے۔ افسانوی ادب کے تجربہ کار قاری ان قرائن سے اس قدر آگاہ ہے کہ وہ عادۃً ان کے بارے میں سوچے بغیر آگے نکل جاتا ہے۔

تہذیبی اور تاریخی تبدیلیوں کے ساتھ قرائن یا ادبی نظام قرائن اور ان کی ساخت میں بھی زبردست تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں۔ بعض میں جمالیاتی قوت ناپید ہو جاتی ہے اور ان کے برقرار رہنے کا کوئی بامعنی جواز باقی نہیں رہتا جیسے واسوخت، سابیت یا قصیدہ جیسی اصناف سخن۔ داستانی اور رومان پاروں کے ہیرو، ہیروئن اور ان کے فوق الفطری تناظرات وغیرہ۔ بعض قرائن کی تھوڑی بہت شکل اور ان کے مقاصد میں تبدیلی واقع ہو جاتی ہے جیسے موجودہ دور میں ہجو، خود کلامی، جائزہ اور چپ سوانگ وغیرہ۔

اردو مثنوی کے مقبول عام قرینے کو حالی کے عہد کے بعد ایک نئے قرینے میں بدل دیا گیا۔ جس کی ایک واضح مثال اقبال کی ساقی نامہ ہے۔ انیس و دبیر کے مرثیوں کا وہ قرینہ جس کی ایک مستحکم قدر تھی۔ جوش اور وحید اختر کے ہاتھوں کی ترمیمات سے گزرتا ہے۔ غزل کی مثال سامنے کی ہے۔ اس کا خارجی ہیئتی نظام مخصوص و معین ہے۔ گذشتہ ادوار میں مطلع اور مقطع سے لے کر اشعار تک کی سخت پابندی کی جاتی تھی۔ حتیٰ کہ اس کی لفظیات بلکہ استعاراتی تلازموں کا بھی ایک مخصوص نظام تھا۔

حالی کے بعد ان قرائن میں مسلسل تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں۔ قافیہ بندی میں بھی کافی آزادیاں برتی گئیں۔ موجودہ دور میں بغیر از قافیہ، آزاد اور نثری غزل کے تجربات بھی کیے گئے ہیں۔ مگر ان قرائن میں جو تبدیلیاں واقع ہوئیں وہ رواج نہیں پاسکیں۔ غزل اپنی داخلی ہیئت اور ادائیگی کے اسالیب و لفظیات کے اعتبار سے کافی بدل چکی ہے لیکن اس کی خارجی ہیئت اپنی جگہ جوں کی توں قائم ہے۔

اسی طرح نظم معرا کی جگہ نظم آزاد اور نثری نظم نے لے لی ہے۔ شاعری میں

اب وہ آہنگ اس قدر مشروط نہیں رہا جس کی بنیاد عروضی اوزان پر ہے اور جو مشرقی نظام اوزان کی نمایاں خصوصیت ہے۔ ضروری نہیں کہ قرائن کی یہ صورت من وعن آئندہ بھی قائم رہے۔

جب رسومات: conventions کا ایک نظام مصنفین کے ایک بڑے گروہ کا کردار بن جائے تو اس کے لیے روایت: tradition کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ لوک روایت، کلاسیکی روایت، نوکلاسیکی روایت، رومانوی روایت وغیرہ۔

ہر صنف اور ہر زبان کے قرائن کا ایک مخصوص نظام ہے۔ ان کا علم ان کے نقادوں اور طلباء کے لیے لازمی ہے۔ قرائن سے لاعلمی کبھی کبھی غلط نتائج تک پہنچا دیتی ہے۔ جیسے ڈاکٹر جانسن باستانی قرائن: *pastoral conventions* سے ناواقف تھا۔ اسی لیے اسے ملٹن کی نظم موسوم بہ *Lycidas* کو سمجھنے میں فاحش غلطی ہوئی۔ کلیم الدین احمد نے غزل کے تہذیبی و صنفی قرینوں سے صرف نظر کیا اور گم کردہ راہ ہوئے۔

دیکھیے:

drama *naturalism* *realism* *tradition*

سیاق

1. John L. Lowes, Convention and Revolt in Poetry (1919).
2. M.C. Brad brook, Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy (1935).
3. Harry Levin, Perspectives of Criticism (1950).
4. Graham Hough, Reflections On a Literary Revolution (1960).

CRISIS:

مرحلہ بحران

یونانی لفظ Krisis سے مشتق، جس کے معنی فیصلے کے ہیں۔
ڈرامے میں عمل بڑھتا rising action: کا وہ لمحہ جس میں تناؤ اپنے عروج پر ہوتا ہے۔ اسی کو ڈرامے کا فیصلہ کن اور اخیر موڑ بھی کہتے ہیں۔
پلاٹ کی ساخت کا ایک لازمی عنصر، وہ مختصر و متوشش مرحلہ۔ فیصلہ کن موڑ، جس میں مختلف قوتیں تصادم پیدا کرتی ہیں اور یہ تصادم ایک منتہا climax: کو راہ دیتا ہے۔

اس اصطلاح کا اطلاق ڈرامے میں کسی فرد کے مرتبے میں انقلابی تبدیلی یا جذباتی سطح کے اہم واقعے پر بھی ہوتا ہے۔

> ڈرامائی پلاٹ، واقعات، تصادمات اور حالات کے منطقی تسلسل کا مطالبہ کرتا ہے۔ اس لیے بحران کے لمحے کو ایک ایسے فطری موڑ پر نمایاں کیا جاتا ہے کہ وہ پلاٹ سے علاحدہ معلوم نہ ہو۔ اسی بنیاد پر یہ مرحلہ ڈراما نگار سے خصوصی توجہ چاہتا ہے۔

ڈراما نگار بہت سی گتھیوں کو کچھ اس طور پر سلجھاتا ہے کہ ناظر کے ذہن میں ایک نئی گرہ سی پیدا ہو جاتی ہے۔ اور وہ بڑی تشویش کے ساتھ یہ سوچنے لگتا ہے کہ آخر اس کا انجام کیا ہوگا؟

> ڈراما نگار اپنے فن پر کامل دسترس رکھتا ہے تو وہ بڑی ہنرمندی سے انجام کو معرض التوا میں ڈالے رکھتا ہے تاکہ دیکھنے والے کی دلچسپی، جو نقطۂ منتہا کے بعد زائل ہونے لگتی ہے، مذبذب کے ساتھ قائم رہے۔

عمل کے سلسلے میں بحران کے کئی مرحلے رونما ہوتے ہیں اور ہر بحران کا مرحلہ کسی

منتہا پر منتج ہوتا ہے۔ مثلاً اوتھیلو میں پہلا بحران کا مرحلہ وہ ہے جب ایاگو، کیسیو کو روڈیریگو سے لڑائی کے لیے اشتعال دلاتا ہے۔ دوسرے بحران کے مرحلے پر اوتھیلو اپنی بیوی کو شک کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور تیسرے مرحلہ بحران پر اوتھیلو، ڈیسڈی مونا پر بے وفائی کا الزام لگا دیتا ہے۔ ان کے علاوہ ایک کے بعد ایک کئی کم درجے کے بحران کے مرحلے واقع ہوتے ہیں جو بالآخر ڈیسڈی مونا کے الم ناک قتل کی پیش رو ہی کرتے ہیں۔ ڈرامے میں ڈیسڈی مونا کا قتل نقطہ منتہا: climex ہے۔

ہیملیٹ میں بھی یوں تو کئی بحران کے مرحلے درمیان میں آتے ہیں۔ لیکن ان میں فصل: 3، منظر: 2 بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ان لمحوں میں کلاڈیس (جو ہیملیٹ کا چچا ہے اور جس پر اسے اپنے باپ کے قتل کا گمان ہے) کو ایک ناٹک دیکھتے ہوئے بتایا گیا ہے۔ یہ ناٹک بالواسطہ کلاڈیس کے جرم کی داستان پیش کرتا ہے۔ جسے دیکھ کر اس کے مجرمانہ ذہن میں زبردست ہیجان پیدا ہو جاتا ہے۔

> بعض ڈراموں میں دیگر عناصر کے مقابلے میں بحران کو تفوق حاصل ہے۔ (جیسے ایڈی پس ریکس) اس نوع کے ڈرامے میں وہ فیصلہ کن واردات جسے اخیر میں رونما ہونا چاہیے، ڈرامے کے شروع میں یا اس سے قبل ہی رونما ہو جاتی ہے اور بعد میں اس کی اطلاع دی جاتی ہے۔

پانچ فصلی ڈراموں میں نقطہ منتہا بالعموم تیسری فصل کے آخر یا چوتھی فصل کے آغاز میں رونما ہوتا ہے۔ جدید ڈراموں میں نقطہ منتہا کے بعد زوال کے عرصے کو پھیلایا نہیں جاتا بلکہ زوال فوراً اختتام کی سمت راغب ہو جاتا ہے۔
آج کا ناظر منتہا کے بعد رونما ہونے والے ان واقعات و اتفاقات سے کم سے کم دلچسپی رکھتا ہے۔ جن کی شمولیت انجام سے قبل محض تعطل و تامل کی غرض سے کی جاتی ہے۔ وہ جلد از جلد انجام دیکھنا چاہتا ہے۔ اسی لیے جدید دور میں سہ فصلی اور یک فصلی ڈرامے کثرت سے لکھے گئے ہیں۔ سہ فصلی ڈراموں میں منتہا آخری مرحلے پر ظہور میں آتا ہے۔ جس کے فوری بعد تصادم اور پلاٹ اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔

CRITICISM:

تنقید
انتقاد

انگریزی لفظ criticism یونانی لفظ Krites سے مشتق ہے۔ جس کے لغوی معنی الگ کرنے اور امتیاز کرنے کے ہیں۔ لاطینی میں جس کا مترادف criticus ہے۔ اس سے critique بنا ہے، جس کے معنی تنقیدی مضمون، تنقیدی مقالے یا تنقید کے فن کے ہیں۔ critic یعنی نقاد وہ شخص ہوتا ہے جو ادب وفن کی باریکیوں، اور ادب وفن کے مختلف النوع اسالیب ونظریات نیز عہد بہ عہد تاریخ سے گہری واقفیت رکھتا ہے۔ جس کی بنیاد پر وہ کسی فن پارے کو جانچنے کی کسوٹی بناتا ہے۔ تنقید میں criterian سے مراد وہ اصول یا قوانین یا معیار ہیں جن کی روشنی میں کسی تصنیف وتخلیق کی اچھائی یا بُرائی کے بارے میں کوئی فیصلہ دیا جاتا ہے۔ اسم تحقیر کے طور پر جب critaster کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے نقادچی مراد لی جاتی ہے۔ یعنی بے اثر اور ہیچ تنقید کرنے والا۔

کسی ادبی یا فنی شہ پارے کی خصوصیات اور اس کے اچھے یا بُرے تاثر کی وجوہ کا تجزیہ، تشریح یا بیان۔

ادبی شہ پارے کی کارشناسی وقدرشناسی کا عمل: جو محض حکم ہی نہیں

لگاتا بلکہ چند سوالات کے جواب بھی فراہم کرتا اور چند نئے سوالات بھی قایم کرتا ہے کہ تخلیق ایک مسلسل مناقدے کا موضوع بھی ہے، معروض بھی۔

تنقید، ان محاسن کو اجاگر اور دریافت کرتی ہے بلکہ ان سے دوسروں کی آگاہیوں میں اضافہ کرتی ہے جو اکثر سرسری یا عاجلانہ یا فوری قرأت کے باعث فہم سے بعید و بالا رہ جاتے ہیں۔ اس طرح کسی بھی شے کی خوبیوں کو معقول نام دینا بھی اس کے عمل میں شامل ہے۔ حسن شناسی کے تعلق سے ایڈیسن نے لکھا ہے:

> ان محاسن کو دریافت کرنا جو مخفی ہیں اور انھیں دوسروں تک پھیلانا، نقاد کا بنیادی فرض ہے۔

تنقید، نہ تو حرف گیری اور خردہ گیری ہے، نہ تنقیص وعیب جوئی؛ مگر تنقیص یا عیب جوئی اس کے عمل کا ایک خاص پہلو ضرور ہے۔ تنقید جب گروہی یا نظریاتی یا معاصرانہ چشمک سے اُٹھے ہوئے تاثر کی دھند یا طلاقتِ لسانی کے زور پر قایم کردہ فریب وہ تاویل کا بھرم چاک کردیتی ہے، تب تخلیق کا اصل چہرہ اپنے ان تمام معائب ونقائص کے ساتھ نمایاں ہو جاتا ہے جو اب تک بوجوہ دوسروں کی نگاہ سے اوجھل تھا۔ اس طرح کی تنقیص، نکتہ چینی سے زیادہ نکتہ سنجی ہے۔ جو ادب میں مزید گمراہیوں کو پھیلنے سے روکتی ہے جیورج واٹسن نے تنقید کے اس کردار پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

> وہ جھوٹ جو پہلے ہی بولے جاچکے ہیں۔ فی الحقیقت تنقید انھیں تو نہیں روک سکتی، مگر اپنا منصب یہ سمجھتی ہے کہ وہ اس بات پر نظر رکھے کہ باطل، صداقت کی طرح رواج نہ پالے۔

یہاں یہ سمجھنا ضروری ہے کہ جہاں محض تعریف، توصیف اور ستائش گری تنقید کا ایک محدود ترین اور یک طرفہ عمل ہے، وہاں محض عیب جوئی یا نکتہ چینی برائے نکتہ چینی بھی تنقید کا ایک متروک عمل ہے ترک کردہ ہونے کے باوجود اکثر تنقید کے عمل میں اس قسم کے

عناصر رونما دکھائی دیتے ہیں ان عناصر کی شمولیت سے تنقید کا گہرا سنجیدہ اور فلسفیانہ عمل دھندلا پڑ جاتا ہے۔

بہت سے طریقوں میں سے کوئی ایک طریقہ جس کے تحت ادبی متون یا ادبی دستاویزات کو تاریخ وار مرتب کرنا۔ ان کے سرچشموں کا پتہ لگانا اور ان کی تدوین کرنا ان کی استنادیت کی تعیین قدر بیزان کے اسالیب و موضوعات کی تحلیل جیسے اعمال بخصوص انھیں متنی تنقید کے وسیع تر عمل کا ایک لاینفک حصہ سمجھے جاتے ہیں۔ ادب میں بھی تنقید کا ایک صحیح تر کردار وہاں نمایاں ہوتا ہے جہاں تنقید کے فیصلے کی بنیاد، مستند و غیر ملحقہ متون پر استوار ہوتی ہے۔ ادبی متون کی تنقید و تحقیق کا نتیجہ ہے کہ چاسر، اسپینسر اور شیکسپیر وغیرہ کی تصنیفات کی تعداد اور ان کے متون کی صحیحیت کا تعین کیا جاسکا۔

تقریظ / تنقیدی مکتوب / مقدمہ / تبصرہ یا اداریہ کا شمار بھی تنقید کے ذیل میں کیا جاتا ہے۔ مگر ان تحریروں میں تنقیدی دعاوی کے مضمرات کی نوعیت ان مقالات سے مختلف ہوتی ہے جو آزادانہ طور پر کسی خاص ادبی مسئلے یا کسی تصنیف کے بارے میں قلم بند کیے جاتے ہیں۔ عام طور پر اس قسم کی تنقید علم سے زیادہ (اکثر محدود تر شکل میں معلومات بہم پہنچانے کا ذریعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ تنقید لکھنے والے کا موقف:

1. یا تو محض تعارف ہوتا ہے یا اس تصنیف کو پڑھنے کے لیے قاری کو ذہنی طور پر تیار کرنا۔
2. وہ غلط فہمیاں جن کا شدید اندیشہ ہے انھیں یا گزشتہ مغالطوں کو رفع کرنا اس طرح پوری تحریر ایک وضاحت نامہ بن جاتی ہے۔
3. مخصوص و محفوظ رائے زنی، جو محض قیاس پر اکتفائی ہے۔
4. خود یا مصنف کو صحیح یا حق بجانب ثابت کرنے کی غرض سے جوازپذیرانہ دلائل پیش کرنا۔

عصریت، قرابت داری، عجلت یا تجارتی قدر جیسی صورتیں، ہمیشہ تبصرہ نما تحریروں کو ایک خاص سطح سے بلند ہونے سے باز رکھتی ہیں۔ بیش تر مثالوں میں تنقید کی ان صورتوں نے گمراہی زیادہ پھیلائی ہے، مغالطوں کی دھند کو کم مٹایا ہے۔

تنقید، محض بنے بنائے اصولوں پر ہی عمل نہیں کرتی بلکہ تاریخ کے وسیع تر تناظر کے پیش نظر اصول سازی بھی کرتی ہے۔ ادبی تھیوری بنانا یا نظریہ وضع کرنا بھی تنقیدی دانش ورانہ سرگرمی کا ایک حصہ ہے۔ یہی سبب ہے کہ بعض اصول نقد یا معائر نقد آفاقی نوعیت رکھنے کے باوصف برابر ترمیم و توسیع نیز استرداد کے عمل سے گزرتے رہتے ہیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ ہر نسل اپنی تنقید آپ پیدا کرتی ہے (ایلیٹ) ایک نسل کی اپنی ادبی فہم، ذوق سخن اور طرز احساس کی نوعیت دوسری گذشتہ نسل یا نسلوں سے مختلف ہوتی ہے۔ یہی اختلاف ایک عہد کے تنقید کے موقف کو دوسرے عہد کے تنقید کے موقف سے علاحدہ کرتا ہے۔

کسی عہد میں کوئی نظریہ یا تھیوری معاصر بصیرتوں کی خاص پہچان بن جاتی ہے۔ کسی دوسرے عہد میں کوئی دوسرا نظریہ اس کے وسیع تر تاثر کو مٹا دیتا ہے اور اس طرح نئے کے مقابلے پر پُرانا از کار رفتہ نظر آنے لگتا ہے۔ تاریخ کبھی ایک ہی صورت میں اپنے آپ کو نہیں دہراتی بلکہ دہرانے کے عمل کے معنی ہیں بہت سی چھوٹی بڑی تبدیلیوں کے بعد کسی ایک صورت کی بحالی، اور بحالی میں ہمیشہ یکساں روی کا عنصر جلی عنوان کا حکم نہیں رکھتا بلکہ زمان و مکان کی تبدیلی یا طویل و خفیف وقفے کے بعد ہر پُرانی صورت کسی نہ کسی سطح پر نئی ہی ہوتی ہے۔ نئی اس لیے کہ اس میں یقیناً بہت سے محسوس و غیر محسوس طور پر نئے عناصر بھی شامل ہو جاتے ہیں بلکہ ہوتے رہتے ہیں، کوئی تنقید کبھی حتمی یا آخری نہیں ہوتی وہ آخری ہو بھی نہیں سکتی۔ (واٹسن) کیوں کہ اس کے سلسلۂ عمل کا راست تعلق تاریخ کے عمل سے ہے باوجود اس کے کبھی کبھی بعض ایسی تبدیلیاں بھی رونما ہوتی رہتی ہیں جن کے اسباب اکثر منکشف ہونے سے رہ جاتے ہیں۔

تنقید اسی معنی میں ایک مسلسل حرکت ہے اور جو حقائق واصناف نیز تخصیصات کو مناسب اسمائے صفات سے نوازتی رہتی ہے۔

تقابل یا موازنہ بھی تنقید کے مختلف اعمال میں اور دیگر طریقوں کے مقابلے میں تقابل کے عمل میں قدرے احتیاط اور ہوش مندی کی ضرورت ہوتی ہے۔ تقابل دو یا دو سے زیادہ ہستیوں یا ادوار، تصانیف یا اصناف، ایک ہی عصر کے دو یا دو سے زیادہ ادبی اور فلسفیانہ رجحانات کے مابین کیا جاتا ہے۔

تقابل میں ترجیح کی تین صورتیں واقع ہوتی ہیں۔

1. ایک کے مقابلے پر دوسرے کا قدری تعین، یا کسی ایک مصنف یا عظیم المرتبت تصنیف کو معیار بنا کر کسی دوسرے مصنف یا تصنیف کی قیمت لگانا۔ ترجیح کی اس نوعیت کا اطلاق ادوار واسالیب پر بھی کیا جاتا ہے۔ اسی ذیل میں دو مختلف زبانوں کے ادب کے مابین نقطۂ اشتراک یا اختلاف کی تلاش بھی شامل ہے۔

2. ایک کے مقابلے پر کسی دوسرے عہد کے ادبی رجحانات کو فائق و برتر ٹھہرانا۔ اکثر اس قسم کی مساعی میں پیش بند تعصبات اپنی غالب شکل میں حاوی رہتے ہیں۔ تنقید نگار کا موقف، یعنی ایک واضح بنیاد پر جانبدار موقف' بہت جلد پڑھنے والوں پر بھی عیاں ہو جاتا ہے کیونکہ بدگمانی ہے تو ہر بات گراں گزرے گی' (شکیب جلالی) کے مصداق انسان کی فطرت ہے کہ کسی ایک کے بارے میں، کسی دوسرے کی بنیاد پر جب کوئی اچھی یا بری رائے قایم کر لیتا ہے تو جسے اس نے معیوب یا کم خوب قرار دیا ہے اس میں اسے پھر کوئی حسن نظر نہیں آئے گا۔ اگر نظر آتا بھی ہے تو وہ اسے نظر انداز کرنا چاہے گا یا زبان کی بہترین قوتوں سے فائدہ اٹھا کر غلط کو صحیح اور صحیح کو غلط ٹھہرا سکتا ہے۔ اسی سطح پر پہنچ کر تقابل اپنے معنی کھو دیتا ہے۔

3. تقابل میں جس طرح دو میں سے کسی ایک کو اعلیٰ مرتبہ تفویض کیا جاتا ہے، اسی طرح ایک کے مقابلے پر دوسرے کو ادنیٰ بھی گردانا جاتا ہے۔ یہاں بھی ترجیح کے اپنے جواز و دلائل ہوتے ہیں۔ کہیں ان دلائل میں بڑا وزن ووقار

ہوتا ہے اور کہیں انتہائی غیر متعلق اور زبردستی ٹھونسے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اس سطح پر پہنچ کر تنقید خود اپنے بہترین منصفانہ کردار سے کئی قدم پیچھے رہ جاتی ہے۔

4. درجہ بندی کی غرض سے تقابل کا طرز ادبی تاریخ میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ گزشتہ سے پیوستہ کا تقابل، ایک ہی عصر میں ایک ہی تحریک کے تحت مختلف انفرادیتوں کی شناخت اور ان کا تعین اور انھیں یکساں زمروں میں باندھنا۔ کسی ایک غالب و حاوی رجحان کی دریافت اور اس حاوی رجحان کی تحلیل اور درجہ بندی کرنا۔ اسی طرح کسی خاص عہد میں دوسری اصناف کے مقابلے میں کسی ایک مخصوص صنف کی فوقیت اور اس فوقیت کے ادبی یا غیر ادبی محرکات کا پتہ لگانا بھی تقابل کے زمرے میں آتا ہے۔ اس طرح تقابل کی یہ صورت اسالیب، تکنیکوں، کرداروں اور موضوعات و مواد کا احاطہ کر لیتی ہے۔

انگریزی میں لفظ criticism جس یونانی لفظ krites سے مشتق ہے، اس کے بہت سے معنوں میں ایک معنی الگ کرنے کے بھی ہیں اور اردو میں لفظ انتقاد یا مروجہ اصطلاح 'تنقید' کے مصدر نقد کے معنی بھی دانے کو بھوسے سے الگ کرنے یا کھوٹے سکے کو الگ کرنے کے ہیں۔ معنی کے اس تطابق پر بحث سے پہلے عابد علی عابد کے حوالے سے چند امور پر غور کر لیا جائے۔

عابد علی عابد نے شپلے کے حوالے سے انگریزی لفظ criticism کے اشتقاق کے بارے میں لکھا ہے کہ:

> اس (کرٹسزم) لفظ کی داستان بڑی دراز ہے اور اس کا ماخذ عربی لفظ 'غربال' ہے۔ جس سے انگریزی کلمہ garble برآمد ہوا ہے۔ غربال کی اصل لاطینی ہے اور اس لاطینی اصل کا تعلق کلمہ cret سے ہے۔ cret کے معنی ہیں پھٹکنا، چھان پھٹک کرنا۔ انگریزی کلمہ crime بھی اسی لاطینی مادہ cret ہی سے برآمد ہوا ہے۔ شپلے نے کلمہ garble کے

ماقت کرٹسزم یا انتقاد کی تشریح کرتے ہوئے جو کچھ لکھا ہے اس سے بھی یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ انتقاد کی غایت یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کو چھان پھٹک کر فیصلہ صادر کیا جائے کہ کون سا حصہ جاندار اور باثمر ہے اور کون سا حصہ ناسود مند اور بے کار۔

گویا چھان پھٹک یا عمل تنقیح یا بہ الفاظ دیگر تجزیہ جو ایک قطعی مرحلہ عمل ہے، تنقید کی بنیاد ہے۔ جس کے ذریعے کسی چیز کے مختلف اجزائے مشتملات کی فہم ہی حاصل نہیں ہوتی بلکہ ان کا کردار اور تفاعل، ایک دوسرے پر ان کے اثرات، کل کے تناظر میں ان کی تخصیصیت و عمومیت بھی فہم کا حصہ بنتی ہے۔ تنقیح و تجزیے کے پہلو کو ذہن میں رکھ کر عربی مادہ نقد کے لغوی معنی پر غور کریں تو حیرت انگیز حد تک انگریزی اور اردو معنی میں تطابق پایا جاتا ہے

عابد علی عابد نے صاحب غیاث اللغات کے حوالے سے لکھا ہے:

"نقد ستانیدن وکاہ از دانہ جدا کردن از منتخب و لطائف و یکے از اعمال علم معما است"

یہاں "نقد ستانیدن" سے اور "اعمال علم معما" سے تو بحث کرنی مقصود نہیں۔ البتہ "کاہ از دانہ جدا کردن" کا ٹکڑا بہت معنی خیز ہے۔ یعنی پھٹکنا اور یوں پھٹکنا کہ دانہ بھوسے سے جدا ہو جائے۔ لغوی معنی میں یہ اشارہ بالکل واضح ہے کہ انتقاد کے عمل کی غایت اصلی یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کو اس طرح تجزیہ کرے کہ جہاں کہیں کھرے میں کھوٹ ہے وہ صاف نظر آنے لگے۔ محاسن نمایاں ہو جائیں اور معائب دکھائی دینے لگیں۔

دراصل "نقد ستانیدن" ہی کا دوسرا نام "تنقید" ہے۔ "تنقید" (جواز رُوئے صرف ایک غلط ترکیب ہے۔ صحیح لفظ "انتقاد" ہے) یا انتقاد کا مصدر نقد ہے، اور جس کے ایک لغوی معنی دراہم کی جانچ پرکھ کے ہیں۔ فہیم اعظمی نے تنقید کی اصطلاح اور جدید نظریات کے عنوان کے تحت "تنقید" کے لغوی اور تعبیری معنی پر کافی تفصیل کے ساتھ بحث کرتے ہوئے

لکھا ہے۔

اس لفظ نقد کے کچھ اور بھی معنی ہوتے ہیں۔ جن کو اگر استعارۃً ہماری تنقید پر لاگو کیا جائے تو وہ تنقید میں مثبت اور منفی عمل کی علامت بن جاتے ہیں۔ مثلاً نقد الطائر، پرندوں کو چونچ مارنے کو کہتے ہیں جو تحقیق اور تنظیم کے مشابہ ہے۔ اور نقد الحیۃ سانپ کے ڈسنے کے معنی میں آتا ہے جو ایسے نقادوں کی رائے کی علامت ہے جو پسند ناپسند taste یا تعصبات پر مبنی ہوتی ہے اس سلسلے میں لفظ نقد کے ماتقد کے کچھ اور معنی دلچسپی سے خالی نہیں: مناقدہ کسی معاملے میں جھگڑا کرنے کو کہتے ہیں۔ تنقید کھوٹے سکے الگ کرنے کو اور شعر کے عیب ظاہر کرنے کو کہتے ہیں۔ اس کے ایک معنی دیمک کا تنے کو کھوکھلا کرنے کے ہیں۔

اس طرح تنقید نہ صرف یہ کہ محاسن بلکہ معائب کا بھی سراغ لگاتی ہے۔ احتساب بلکہ معروضی طور پر احتساب، جس میں ہمدردی یا اخلاص کے بجائے کبھی کبھی بے دردی بھی شامل ہو جاتی ہے عمل تنقید میں اپنا ایک مقام رکھتا ہے۔ احتساب جب مثبت بنیادوں پر عمل آور ہوتا ہے اور قبح کے پہلو بہ پہلو حسن اور حسن کے پہلو بہ پہلو قبح کی تلاش بھی اس کے مقصود میں شامل ہوتی ہے تو تنقید کو اپنے بہتر عمل کے لیے ایک وسیع میدان مل جاتا ہے۔ احتساب کی یہ صورت استرداد اور نئے معائر اور نئی اقدار کو قائم کرنے میں بڑی معاون ثابت ہوتی ہے۔ ہمارے عہد میں رد تشکیل deconstruction جس کی ایک نمایاں مثال ہے۔

تنقید محض ایک عمل ہی نہیں ہے، وہ ایک شعبہ فکر/ علم بھی ہے جس کے اپنے معائر اور اپنی ایک فلسفیانہ کارکردگی ہے۔ ادب سے تعلق خاص کے حوالے سے اسے فن بھی کہا گیا ہے اور دیکھنے، سمجھنے اور سمجھانے کے ایک مخصوص طریق تحلیل کی بنا پر وہ ایک سائنس بھی ہے۔ تنقید کے عمل میں معروضیت پر اصرار کرنے والوں کے نزدیک تنقید سائنس ہے۔ جب کہ داخلیت کے پرستاروں کے

تیئں تنقید ادب کے ہم سر ہے اور وہ خود ایک فن ہے۔

ادبی تنقید کی دو نمایاں شقیں ہیں : علم اور عمل۔

علم کا شمار مطالعہ جمالیات کے ذیل میں کیا جاتا ہے اور جو خصوصیت رکھتا ہے حسن اور فطرت (بعض علماء فطرت کو زاید قرار دیتے ہیں) کی ماہیت اور منصب فن کے مطالعے کے ساتھ نقاد، فن میں مضمر اصولوں کی جانچ پرکھ کرتا ہے اُن نقادوں کا تناسب بھی خاصہ ہے جو اپنی ترجیحات کے مطابق اخلاقی اور جمالیاتی تصورات کو ایک دوسرے میں گڈمڈ کر دیتے ہیں۔ ان ترجیحات کی نوعیت امتداد وقت کے ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ ادبی تنقید میں مختلف ترجیحات نے عمل فیصلہ کی بنیادوں کو جہاں وسیع کیا ہے وہاں بعض پیچیدگیاں اور مغالطے بھی پیدا ہوئے ہیں۔ یہ ترجیحات، تنقیدی طریق ہائے کار، تنقیدی تکنیکوں اور تنقیدی نقطہ ہائے نظر کی گونا گونی کے باعث کئی جہتوں کو مختص ہیں۔ بعض ترجیحات نسبتاً بے میل ہیں جیسے ہیئیاتی تشریح و تنقید یعنی اپنے عمل میں ان کے اغراض اتنے واضح اور خود کوش ہیں کہ دوسرے اسالیب ان پر کم ہی اثر انداز ہوتے ہیں۔ بعض ترجیحات میں تفہیم و تجزیے کے دیگر آلے بھی کام میں لیے گئے ہیں اور رویّے کے لحاظ سے بھی باہمی اثر و تفاعل کی صورت نمایاں ہے۔ علی العموم ترجیحات میں قطعیت کو برقرار رکھنا بغایت مشکل کام ہے۔ فشاوں کی کمی و بیشی کے تناسب کے مطابق نقادوں پر ترجیح کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ ان ترجیحات کو مختلف النوع معروف تنقیدی طریق ہائے کار اور رویّوں کے ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔

اسالیب نقد کا تنوع نہ صرف زمانی اور بعض سطحوں پر مکانی ذوق اور اس کے دور بہ دور ارتقاء اور تبدیلیوں کی نشاندہی کرتا ہے بلکہ ایک ایسی عمومی قبولیت اور معیار ذوق کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے جو بہ یک وقت مصنف، قاری اور نقاد کے یہاں تقریباً یکساں صورت میں پایا جاتا ہے۔ اور کبھی ایک ہی عہد میں اختلاف کی صورت میں۔ اسی بنیاد پر

ادبی تنقید کے علم کو فلسفہ ذوق بھی کہا گیا ہے۔ جب کہ عمل، ایک طور پر ذوق کی تاریخ ہے۔

نقاد، ایک تربیت یافتہ اور درّاک تنقیدی ذہن، شناخت کا ایک مختلف مادّہ، اور ایک ایسی علمی اور آگاہ زبان بھی رکھتا ہے جو معنی کی حرکت کو مناسب ناموں سے منسوب کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے وہ تخلیق کے اصل جمال سے محظوظ ہوتا ہے اور اس جمال سے دوسروں کو بھی روشناس کراتا ہے، اپنے حظ کی وجوہ بیان کرتا اور تخلیق کے اسرار آگیں اور حقیقی جادو یا موصولہ تناؤ tension: اور تجربے سے استدلال کے ساتھ آگاہ کرتا ہے۔ اس قسم کی باہمی شرکت و شمولیت اور ایک بامعنی تجربے کو دوسروں تک پہنچانا، تنقید کے منصب میں شامل ہے۔

تنقید، کسی باقاعدہ ضابطہ کا نہیں مگر نقطہ ہائے نظر کے تہذیبی تبادلے کا نام ہے۔ (ڈیوڈ ڈائیچیز)

ایک طرف نقاد کا اپنا وجدان، تربیت یافتہ ذوق، تجربہ اور علم، افہام و تفہیم اور ادراکِ حقیقت میں معاون ہوتا ہے تو دوسرے اصول و ضوابط کی وہ کسوٹی اس کے لیے بہترین پارکھ ثابت ہوتی ہے جو قدیم سے چلی آرہی ہے اور جو مسلسل تغیر پذیر ہے مگر جسے زیادہ سے زیادہ بصیرتوں نے وقیع اور معتبر سمجھا ہے۔ نقاد ان ضوابط کی روشنی میں تحلیل و تجزیہ کر کے خصوصی اور عمومی، ذاتی اور آفاقی، عارضی اور دائمی عناصر کی نشاندہی کرتا ہے نیز اچھے اور برے کے ضمن میں اقداری فیصلہ کرتا ہے۔

تنقید ادبی قدر کی اصل نوعیت کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتی ہے اور اس کی رہنمائی میں ہم تجربات کے ان لازوال خزانوں سے بخوبی آگاہ ہوتے ہیں جو نسل انسانی کا بیش بہا معنوی سرمایہ ہیں۔

ایک اعلیٰ تخلیق آپ اپنا زمانہ ہونے کے باوصف، حال و ماضی کو جوڑنے والی کڑی ہوتی ہے۔ وہ ہمارے تخیل کو حرکت میں لاکر دوسرے عظیم ذہنوں سے یک گونہ تعلق پیدا کر دیتی ہے اور اس طرح ہم ایک مسلسل حسیت کا حصہ

بن جاتے ہیں۔ روایت کے اس فعال عمل سے وہی شخص آگاہ ہوتا ہے اور اپنی آگہی میں دوسروں کو شریک کرتا ہے جس کی نظر ادبی تاریخ کی اس روایت پر گہری ہے جو ایک سطح پر خود گرہیں تو دوسری سطح پر خود منکشف ان میں تنوع بھی ہے اور تسلسل بھی۔ وہ جہاں ایک دوسرے کی توثیق ہیں وہاں ایک دوسرے کی تالیف بھی ہیں توسیع بھی۔

اس معنی میں تخلیق، اپنی ذات میں مختلف النوع پہلوؤں، عناصر اور اجزا کا مرکب ہوتی ہے۔ تخلیق کی پیچیدہ معنویت ہمیشہ صبر آزما، سکوت آمیز، غور آگیں اور محتاط مطالعے کا مطالبہ کرتی ہے۔ وہ آہستہ آہستہ فہم کا حصہ بنتی ہے۔ رد ہائے عمل کے داخلی درجہ بدرجہ تسلسل میں قطع و برید و رد و قبول کا متوازی سلسلہ بھی جاری رہتا ہے۔ ایک تربیت یافتہ اور صاحب ذوق قاری بہ لفظ دیگر نقاد، تخلیق کا بہ حیثیت مجموعی ہی نہیں بلکہ اس کے ان مختلف اسلوبیاتی اور تاثراتی اجزا کا علاحدہ علاحدہ مطالعہ کرتا ہے جو بالآخر ایک جمالیاتی وحدت کو مرکوز ہوتے ہیں۔

تنقید کا تدریجی سیاق:

یونان قدیم میں ہومر کے رزمیے، غنائی شاعری اور المیہ کو بنیاد بنا کر فنی محاسن اور معائب پر گفتگو کا چلن تھا۔ طریق بحث فلسفیانہ تھا اور شاعری اور دیگر فنون کا درجہ فلسفے سے کم تر سمجھا جاتا تھا۔ چوتھی صدی قبل مسیح سے بدیعیات rhetorics: و لسانی قواعد کی معیار سازی کا آغاز ہوتا ہے۔ ان علوم نے فن خطابت oratory: کے معائر کی تشکیل کی۔ فلسفے کو چوں کہ ام العلوم کہا جاتا تھا۔ اس لیے شاعری کی جمالیات، بدیعیات اور خطابت کا فن، فلسفے کے بحث کے موضوعات بھی تھے۔ اور ان پر فلسفے کے منافی نیز تغیر پذیر رہنما اصولوں کو منطبق بھی کیا جاتا تھا۔

اسی صدی کے اواخر برسوں میں اصطلاح kritikos بمعنی نقاد رائج ہو چکی تھی۔ فلیٹاس جو کہ شاہ ٹالیمی دوم کا اتالیق تھا۔ کریٹی کوز کہلاتا

تھا۔ گیلن نے دوسری صدی عیسوی میں ایک مقالہ لکھا جس میں اس نے یہ نظریہ قائم کیا کہ ایک ہی شخص بہ یک وقت kritikos بھی ہو سکتا ہے اور grammetikos یعنی قواعد داں بھی۔ بعد ازاں آہستہ آہستہ کریٹی کوز کا استعمال کم سے کم ہو گیا۔ ارسطو ہی وہ پہلا شخص ہے جس نے ادب کے مطالعے کا ایک مخصوص مگر جمالیاتی طریق کار وضع کیا، جس نے بعد میں ادبی تنقید کی صورت اختیار کر لی۔

عہد وسطیٰ میں kritikos کو علاج و معالجے کی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔ نشاۃ الثانیہ میں اسے قدیم معنی ہی میں استعمال کیا گیا 1492 میں پولی زیانو نے نقاد کو فلسفی اور قواعد داں سے بلند درجہ تفویض کیا بعد ازاں تنقید کے اصطلاحی معنی محدود ہو کر محض کتابوں کی اصلاح و تدوین کے ہو کر رہ گئے۔

کاسپر شوپ (1644-1576) نے محاکمے کے ضمن میں یونان و روم کی قدیم تصنیفات کو آفاقی رہنما اصولوں کے طور پر اخذ کیا۔ اسکیلیگر اور جوزیف جسٹس نے سچے اور جھوٹے شاعر کے مابین خط امتیاز کھینچا۔ جین وو ور نے تشریح بمعنی تصحیح و تشریح متن اور تنقید کو غلط ملط کر دیا۔ اسکیلیگر، چیپلین، ھین سیس اور لامیس نار دیرے کے یہاں تنقید کی حدود میں ایک ایسا عمل ضرور نمایاں ہے جس سے محاکمے کے معیار تو اخذ نہیں کیے جا سکتے مگر ان مثالوں نے تنقید کیا ہے؟ کیا نہیں ہے؟ اور کیا ہونا چاہیے؟ جیسے سوالات پر تمیز کا کام کیا۔ بدیعیات اور لسانی قواعد جو کلام کے فنی محاسن کی کسوٹی تھے شاعری کے وسیع ترقی اختراعات و تجربات سے پیچھے رہ گئے۔ ان کی جگہ تنقید نے لے لی جو باطن جمالیات سے متعلق ہونے کے باوصف انسانی تجربے کے وسیع سیاق سے ابھری تھی۔ ادبی تنقید، بدیعیات کی ایک ترقی یافتہ صورت ہے جو بدیعیات سے مشتق بھی ہے۔ اس کی توسیع و تکمیل بھی اور تنقید کے وسیع تر کرے کا ایک حصہ بھی۔ ادبی تنقید نے بدیعیات کے نظام کو وسیع کیا، اس میں تبدیلیاں کیں، نئے رشتے

وضع کیے۔ شاعری ہی سے نہیں فلسفے سے بھی قدر سازی اور معیار سازی کے طریقے اخذ کیے۔ اس طور پر نظر اور نظریہ نے ہمیشہ ادبی تنقید کی حدود کو وسیع کرنے کی سعی کی ہے۔

وہ ڈرائڈن ہی تھا جس نے کرٹسزم کی اصطلاح کو موجودہ معنی عطا کیے۔ بعدازاں جان ڈینس اور پوپ نے ڈرائڈن کے معنی ہی میں اس لفظ کا استعمال کیا۔

ھرمینیات HERMENEUTICS: اور ادبی تنقید:

عموماً کسی بھی قسم کی تشریح نیز تفہیمِ معنی کا علم، ہرمینیات کہلاتا ہے، جسے ایک مکمل نظامِ فلسفہ اور ایک دانش ورانہ سرگرمی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ خلقی طور پر اس اصطلاح کا اطلاق صرف صحائفِ مقدسہ (تورات و انجیل وغیرہ) کے متون سے متعلق تفسیر exegesis پر کیا جاتا ہے لیکن انیسویں صدی کے بعد سے قانونی اور سائنسی علوم نیز ادب سے متعلق تفہیم کے ہر طریق کار اور اصول کا شمار بھی اسی کے تحت کیا جانے لگا۔

امتدادِ زمانہ کے ساتھ تشریح و تفہیم کے کردار، اغراض و مقاصد نیز کروں spheres: میں بھی تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں۔ قدیم سے تشریح کے دو رجحانات واضح تھے۔

(i) متن میں مضمر نظامِ تصورات کی علامتی تمثیلی تشریح 'مذہبی صحائف کی مجازی تشریح' صنائع معنوی (مجازاً)، استعارہ وغیرہ کی تشریح و تفسیر کو tropology کہتے ہیں۔

(ii) تشریح میں ایک معاون کے طور پر تاریخ کی فہم کو برقرار رکھنا۔

(iii) شارح کا اپنے تصورات کی روشنی میں متن کو سمجھنا اور سمجھانا۔

زمانہ کے لحاظ سے تمثیلی تفسیر کا طریقہ اوّلیت رکھتا ہے۔ ھومر کے رزم

ناموں کی تفہیمات تمثیلی ہیں۔ جب کہ تاریخی سیاق میں الفاظ کے معانی و مفاہیم متنی فکر پر غور کرنے کی روایت کو مضبوط بنیادیں نشاۃ الثانیہ سے ملتی ہیں۔ اس عہد کے روشن خیالوں کی تفہیمات نے مصنف اور قاری کے درمیان کی دوری کو کم سے کم کیا۔ اپنے بہترین عمل میں تنقید کا یہ ایک کردار ہے۔

انیسویں صدی عیسوی کے آغاز میں فریڈرخ شلائرماخر نام کے جرمن ماہر دینیات اور اسی صدی کے اواخر میں اسی کے شاگرد ولہیم ڈلتھی 1833-1911 جو وجودیت اور برگسان کی تصوریت کا پیش رو تھا' نے تصورِ تفہیم کو نئی وسعتوں سے ہم کنار کیا:

> ایک کل کے معنی کے عناصرِ ترکیبی کی تفہیم صرف اس صورت میں کی جاتی ہے کہ اگر وہ کل کوئی مقدم معنی رکھتا ہو۔ بلکہ صرف ان عناصرِ ترکیبی کی تفہیم ہی سے کل کے معنی گرفت میں آسکتے ہیں۔ اس طور پر لفظوں، جملوں اور عبارتوں کے مختلف ادبی شہ پاروں سے باہمی روابط' باہمی متعلقہ معانی کی ایک تدریجی وضاحت پر منتج ہوتے ہیں۔

شلائرماخر نے متنی تفہیم و تشریح کے ضمن میں تقابل اور تاریخ کے سیاق کا لحاظ رکھا اور معنی پس معنی کے بیکراں سلسلے کا تصور قائم کیا کہ ہر تشریح محدود اور مخصوص ہوتی ہے۔ معنی کی اضافیت، تشریح کو وقتی اور محدود بنا دیتی ہے اسی لیے متن ہمیشہ نئے نئے زاویہ نگاہ سے تشریح طلب ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> متکلم کے روحانی معنی کو سمجھنے سے پہلے نہ تو متکلم کی تفہیم ممکن ہے اور نہ ہی متکلم کو زبان کی ایک حقیقت کے طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ اسی طرح اس کے نزدیک عملِ تفہیم کے دو پہلو ہیں اور دونوں کے مابین ایک خطِ امتیاز روشن ہے:
>
> 1. متکلم کی تفہیم بہ حیثیت زبان کی حقیقت کے۔
> 2. متکلم کی تفہیم بہ حیثیت فکر و خیال کی حقیقت کے۔

ولہیم ڈلتھی، لائبنز کے فلسفے کا مؤید تھا۔ اس کے نزدیک ادب، تاریخ اور فلسفے کے باہمی رشتے مستحکم اور ناگزیر ہیں۔ وہ شاعری کو کائنات کی معروضی

تفہیم کا آلہ اور شاعر کو ایسا عارف بتاتا ہے جسے زندگی کا گہرا درک ہے۔ لیسنگ، گئٹے، نووالس، ہولڈرلن اور شیکسپیر وغیرہ کی تفہیمات میں وہ تقابل کا طریق کار بھی استعمال کرتا ہے اور فلسفہ و نفسیات سے بھی روشنی اخذ کرتا ہے۔ گو کہ نفسیاتی تجزیے کے اس کے اپنے وضع کردہ اصول تھے یوری بورلیٹ نے تنقید و تفہیمیت کے ذیل میں ایک جگہ لکھا ہے:

فنی تشریح کی کئی قسمیں ہیں وہ تشریح و تفہیم جس کی ترجیح زبان کے پہلو پر ہے قواعدی تشریح ہے۔ اور جو فکر کو وضاحتی یعنی internalize کرتی ہے نفسیاتی ہے مکمل تفہیم وہی تشریح مہیا کرتی ہے جو ان دونوں ترجیحات کی وحدت سے عمل میں آتی ہے۔

انیسویں صدی ہی میں ایک اور جرمن فلسفی جیورج اسٹ نے یہ نظریہ قائم کیا کہ تفہیم ایک روحانی بینش spiritual vision ہے جس کا سارا زور روحانی مرکزی پر ہوتا ہے۔ ایک شارح فلسفی بھی ہوتا ہے اور ماہر جمالیات بھی۔ جس کا کام بشری تاریخ کی اس وحدت کی جستجو ہے جو مشتمل ہوتی ہے روح کی وحدت پر۔

شارح محض شارح معنی ہی نہیں ہوتا بلکہ وہ ان مبہم اجزا کو چھانٹتا ہے جو پیش و پس معنی واقع ہوتے ہیں۔ اور جو قاری اور مصنف کے درمیان کی دوری کو کم کرنے کے بجائے بڑھانے کا سبب بنتے ہیں۔

دینیاتی تفہیم (ہرمینیات) ایک مکمل مکتب فکر ہے اور یہ یا غناسطیت gnosticism کی مانند جس کا مقصد عرفانِ حق اور علم باطن کا سُراغ ہے۔ دینیاتی تفہیم جدید ادبی تنقید بالخصوص قاریانہ تنقید reader-oriented criticism میں ہرمینیات کے فلسفۂ معنی اور طریق کار کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اپنے مخصوص معنی میں تفہیم و تشریح متن پر مشتمل ہے۔ اس کا بنیادی مقصد متن میں کارفرما لغوی بلکہ روحانی معنی کی فہم سے آشنا کرانا ہے۔ اس عمل کے پس پشت صحیح تر متن کی جستجو کا تصور قایم تھا کہ امتداد وقت کے ساتھ اختلاف متن کا واقع ہونا بھی ایک امر لازم ہے۔ اسی طور پر

متنوع تشریحات متن وجود میں آتی رہیں اور تشکیلِ معنی و ردِ معنی کی بنیاد پر معنی کے نئے باب وا ہوتے رہے۔

محض ایک لسانی فن پارہ ہی عقل اور وجدانی تاثرات کا حاصل جمع نہیں ہوتا۔ بلکہ فن پارے کی تشریح بھی عقل اور وجدان کا مشترک تفاعل ہے جہاں عقل حاوی ہے وہاں تجزیے کی رو باہر ("تاریخ، تہذیب، مصنف اور اس کی شخصیت اور دیگر خارجی محرکات وغیرہ) کی سمت ہوتی" ہے مگر جہاں رو اندر کی طرف ہوگی یا قاری متن کے اُس باطن کا سُراغ لگانا چاہتا ہے جو ہمیشہ اجنبی اور حیرت مقام ہوتا ہے وہاں وجدان ہی حقیقی معنی تک پہنچنے کا دعوی کرسکتا ہے۔ ہرمینیات کی یہ دوسری شکل جدید ادبی تنقید میں بخوبی دیکھی جا سکتی ہے۔

ہرمینیات نے ادبی و فنی تشریح کو معنی کاری و معنی فہمی کے لاانتہا ہائے عمل سے زیادہ سلسلہ عمل اور تفاعل معنی کے اپنے آزاد کردار سے روشناس کرایا۔ جو مستقلاً جدلی ہوتا ہے۔

ادبی تنقید کا کرہ بھی ایک وسیع کرہ ہے، جس نے ہرمینیاتی تفہیم سے فلسفۂ معنی کی تھیوری بھی اخذ کی ہے اور جواباً ہرمینیاتی تفہیم کی حدود کو وسیع بھی کیا ہے اور معنی و تفہیم متن کے تعلق سے ہر دو مکتب فکر درج ذیل امور پر متفق علیہ ہے

1. کسی بھی متن کا کل اور جز ایک دوسرے پر منحصر اور باہم متصل ہوتا ہے۔ آپس میں ان کے رشتے کی نوعیت نامیاتی ہوتی ہے۔ الفاظ، جملے، عبارتیں، خاکہ ان کی اور ناواضح تصورات و خیالات کے درمیان ایک ایسا ربط باہمی ہوتا ہے جو ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتا ہے اور جو تشکیلِ معنی کے سلسلۂ عمل کو بھی متاثر کرتا ہے۔

2. ہر قاری، ہر قرأت، عہد اور تناظر کے ساتھ معنی کی نوعیت میں بھی تبدیلی واقع ہوجاتی ہے۔ اس میں تاریخ، بہ لحاظ وقت و زمانہ اور زندگی بہ لحاظ حالت گزراں، مصنف اور قاری ہر دو وجود کی فہم پر بلاواسطہ اثر انداز ہوتے ہیں۔ اسی بنیاد پر معنی کی نئی تشکیلات، اور معنی کے نئے انضمامات کے امکان کی راہ ہمیشہ روشن

رہتی ہے۔

۸۔ قاری کا حرکت پذیر تجربہ، اس کا علم اور گزشتہ تفہیمات وغیرہ مل کر ہر نئی تشریح کو معنی کے ایک نئے تجربے سے گزارتے ہیں۔

۹۔ قاری متن کو جس طرح دیکھنا اور سمجھنا چاہتا ہے۔ متن اپنے معنی میں ویسی ہی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس طرح متن کے معنی قرأت کے اندر سے پھوٹتے، پھیلتے اور بڑھتے ہیں۔

۱۰۔ عہد کے اس محیط ذہن اور محیط روح کی تفہیم بھی تشریح کا ایک اہم کردار ہے جو بیک وقت، فن، ادب، موسیقی، فلسفہ، مذہب اور جہت سے تہذیبی و سماجی اداروں میں جاری و ساری ہوتی ہے۔

۱۱۔ قاری، متن سے اخذ معنی میں مصنف سے بہتر حالت میں ہوتا ہے، کیوں کہ وہ مصنف کے قائم کردہ معنی اور اس کی موجودگی کے جبر سے تقریباً آزاد ہوتا ہے۔

انہی تصورات کے عکس در عکس مظہریت، قاریانہ تنقید اور آخذانہ تجیوری reader-oriented criticism میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔

اکثر نقادانِ فن اس امر پر متفق ہیں کہ ہرمینیاتی تشریح موجودہ عہد کی تنقید کا ایک آلۂ کار ہے۔ ادبی نقاد ضابطے کے طور پر اسے ناگزیر اور اہم خیال کرتا ہے۔ بعض علماء کے خیال کے مطابق نقاد کا شخصی جمالیاتی تجربہ جس کی مجازی تجسیم تنقید کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ قدر شناسی کے عمل سے گزرنے کے بعد ہی اپنی تکمیل بلکہ معتبر اور وقیع تکمیل کو پہنچتا ہے۔ اور قدر شناسی ہرمینیات کا بھی بہت پرانا سبق ہے۔ بقول رینے ویلک:

صحیح تنقید، تفہیم کی زائیدہ ہوتی ہے اور صحیح تفہیم، صحیح تنقید کی زائیدہ آگے چل کر وہ لکھتا ہے: کوئی فن پارہ جتنا پیچیدہ ہوگا اتنی ہی اس کی قدروں کی ساخت بھی متنوع ہوگی اور اسی نسبت سے اس کی تشریح بھی مشکل ہوگی۔ اس ضمن میں کسی ایک یا دوسرے پہلو سے غفلت برتنا کم خطرناک نہیں۔ اس طور پر جہاں صحیح تشریح ہوتی ہے، کم از کم ایک مثالی قسم کی تشریح، بس

وہاں صحیح محاکمہ، عمدہ محاکمہ ہوتا ہے۔

رینے ویلک کے نزدیک تشریح محض معنی و مفہوم کی وضاحت کا نام نہیں ہے۔ مس سُسان سونتاج بھی اپنے مقالات کے مجموعے Against Interpretation (1966) میں تشریح برائے تشریح کے اس سہل الحصول طریقے سے بددل ہیں جس میں تخلیق اور اس کا نظام لفظ و معنی، ایک پیچیدہ مسئلے کے طور پر نہیں ابھرتا۔

ایک بہتر تشریح، تخلیق کے خود کوشش تکلم کے خلاف ان گروں کا پتہ لگاتی ہے جو فوق التخلیق ہیں اور جس کا سروکار جس قدر معنی کے اندر سے ہوتا ہے اسی قدر معنی کے باہر سے بھی ہوتا ہے۔

ادبی تشریح کار کا کام محض تشریح متن اور تفہیم معنی پر ختم نہیں ہو جاتا۔ وہ اپنے بیش تر لمحوں میں صرفی تشکیلات، نحوی ساختوں، بدیعیاتی محاسن، اور الفاظ کے تخلیقی استعمالات کو موضوعِ بحث بناتا ہے۔ ضرورت پڑنے پر مصنف کی دیگر تصنیفات کی روشنی میں باہمی بامعنی روابط قائم کرتا ہے اور ان سرچشموں کا بھی پتہ لگاتا ہے جو اس تصنیف کے اصل محرک ہیں۔ بعض ادبی نقادوں جیسے علمائے ساختیات نے تشریح کے دوران ان اصولوں کی بھی جستجو کی ہے جن کی بنیاد پر ادبی تخلیق عمل میں آتی ہے۔

CRITICISM AND METACRITICISM تنقید و فوق التنقید:

خارجی تنقید: extrinsic criticism کو ایلسن روڈ وے فوق التنقید: metacriticism کے نام سے موسوم کرتا ہے، جو بڑی حد تک تخلیق سے باہر کے مواد اور علم پر انحصار کرتی اور اس کی تصدیق یا توثیق کا مطالبہ تخلیق کے اس نظامِ موضوع سے کرتی ہے جو

عبارت ہوتا ہے تخلیق کار کے ذہنی میلانات، تصورات اور داخلی مواد سے۔

وہ فوق تخلیقی اقدار جن کا تعلق زندگی کی اخلاقیات سے ہے یا جن کی اصل اقتصادیات و عمرانیات میں مضمر ہے۔ تخلیق کے تاریخی سیاق کا تعین کرتی ہیں۔ تنقید اپنے عمل میں انہی باہمی معنی سلسلوں اور رابطوں کی جستجو بھی ہے۔ جن کے حوالے سے تصورات کی تشکیل ہوتی ہے۔ تخلیق میں موضوع محض موضوع نہیں ہوتا وہ مصنف کا تصور بھی ہے۔ نظریہ بھی اور نقطۂ نظر بھی۔ مجموعاً اس کے نظام عمل کو ایک خاص مقصد عطا کرنے والی قدر یا مجموعۂ اقدار بھی۔ تنقید نگار معنی و موضوع کے کئی قریب و بعید سلسلوں کو گرفت میں لاتا، ان کا تجزیہ کرتا اور یہ بتاتا ہے کہ معنی کا اصل تناظر کیا ہے؟ اور وہ کن اقدار کا زائیدہ ہے۔

اس کے برعکس عضویاتی تنقید: intrinsic criticism کا اصل موضوع بحث ہیئت ہوتی ہے۔ جو کہ خود معروضی مطالعے کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس نوع کا مطالبہ بھی خارجی تنقید کی حد میں آتا ہے جب یہ سوال اٹھتا ہے کہ کسی معنی کے اظہار میں کس جمالیاتی یا فنی منطق کو بروئے کار لایا گیا ہے تو یک دم تخلیقی لسانی عضویت اور وہ تخلیقی کلیت موضوع بحث بن جاتی ہے جس کے تمام عناصر ترکیبی کسی ایک مرکزے کی طرف راجع ہیں۔ تخلیق میں یہ سارا عمل جو اپنی بیشتر ترصورت میں زبان، آہنگ اور بیان سے عبارت ہے۔ داخلی سطح پر اپنی تکمیل کو پہنچتا ہے مگر ان کی تحلیل خارجی سطح پر کی جاتی ہے۔

عضویاتی تنقید ادب سے ان مقاصد کا تقاضا نہیں کرتی جو اس سے خارج ہیں اور جنہیں وہ تخلیق کار یا اس کے قاری یا معاشرے کی بصیرت تک رسائی حاصل کرنے کی سعی کرتی ہے۔ جب کہ خارجی تنقید کا سارا زور اخلاقیات، نفسیات یا علوم و اطلاع کے دیگر ذریعوں اور ان کے مطالعے پر ہوتا ہے۔

عضویاتی تنقید کے اساسی گروہ میں ایک حلقہ وہ بھی ہے جو تنقید کو تخلیق کی بازیافت یا ازسر نو تخلیق کاری کا نام دیتا ہے۔ اس معنی میں تنقید، تخلیق سے اسی طور پر خام مواد حاصل کرتی ہے جس طرح ادب زندگی سے۔ ایلیٹ وغیرہ نے

لے داخلی فوق التنقید: subjective meta-criticism کی ایک انتہا پسندانہ شکل سے تعبیر کرتا ہے۔

تنقید، تاثر اور تصور:

کسی فن پارے کے مطالعے کے دوران اگر کسی کی زبان سے بے ساختہ تحسینی کلمات ادا ہوتے ہیں تو اس قسم کے تاثرات محض اولین اعصابی اور حسی جوابی اعمال کہلاتے ہیں۔ جن میں فوری پن ہوتا ہے اور جو انتہائی ذاتی پسندیدگی و ناپسندیدگی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ یہ زمرہ ان قاریوں پر مشتمل ہے جن کا تعلق فن و ادب سے محض وقتی ہوتا ہے اور تحصیل حظ اور وقت گزاری جن کا مقصد۔ ان میں کسی لمحاتی تاثر کو وقت کی ایک خاص مہلت پر پھیلانے کی اہلیت ہوتی ہے نہ انھیں اسے کچھ دیر تک سنبھالے رکھنے یا قابو میں رکھنے کا ہنر آتا ہے۔ اس قسم کے لوگ لمحوں میں زندگی بسر کرنے کے عادی ہوتے ہیں۔ جب کہ تخلیق کے اپنے حسی، جذباتی اور عقلی تقاضے ہوتے ہیں۔

فوری طور پر کسی ایک لمحہ کے تاثر کو اس کی صحیح قدر سمجھ لینا تفہیم و تنقید شعر کا ایک تھوڑے محدود عمل ہے جب کہ تخلیق اپنی ساخت میں محو بہ محو فہم کا حقیقی اور ایک — خاص مہلت کے بعد آخری شمار میں اپنا تعارف بہم پہنچاتی ہے۔

تخلیق کی قرأت جہاں ختم ہوتی ہے وہیں سے قاری اپنے جستہ جستہ تاثرات کو مرتکز و متحد کرتا اور تاثر اور تاثر میں امتیاز کرتا اور بالآخر کسی ایک نتیجے پر پہنچتا ہے کہ وہ فن پارہ ________ خوب ہے تو کیوں خوب ہے؟ اور نہیں ہے تو کیوں خوب نہیں ہے؟

ایک عام قاری اور نقاد میں یہی فرق ہے کہ اول الذکر کا معاملہ بھی ادب سے ہے۔ وہ ذوق کی ایک خاص سطح اور پسند کے ایک خاص معیار کا اہل بھی ہے

مگر اسے چیزوں کو ربط دینا نہیں آتا۔ ان کے دیگر پہلوؤں اور متعلقات تک اس کی رسائی نہیں ہے۔ وہ ایک وسیع ذہنی اور بیرونی تناظر میں حقائق کا مطالعہ کرنے سے قاصر ہے۔ اس کے پاس وہ زبان بھی نہیں ہوتی جس سے وہ اپنے اولین تاثر کی جدیت کے اظہار پر قادر ہو۔ جب کہ ہر تنقید نگار ان داخلی تاثرات کو فوراً صفحۂ قرطاس پر نہیں اتار دیتا بلکہ انہیں ذہن میں اسم تو ترتیب دیتا ہے کہ معانی دقوعے اکثر چکا چوند کرنے والی تنویر کی طرح محض التباس خلق کرتے ہیں جن کا حل و معنی، استدلال اور ایک خاص قوتِ ندرت کا محتاج ہوتا ہے۔ تنقید نگار جب اس مرحلے سے گذر جاتا ہے تب اپنے تاثر یا دوسرے بامعنی لفظ دعوے یا تجربے کو کسی مقبولِ عام آفاقی یا خود ساختہ کسوٹی پر کس کر دیکھتا ہے۔ اپنے اولین جوابی عمل پر آئے ہوئے مغالطوں کی دھند چھانٹتا ہے۔ اپنے لفظوں کو ذمہ داری کا سبق سکھاتا ہے۔ تب کہیں اس کی ——— تجربہ ایک ٹھوس اور جامع بنیاد پانے میں کامیاب ہوتی ہے۔ اس طور پر تنقید، تاثر کو تصور میں بدلنے کا نام ہے۔ اور نقاد تاثر کو تصور میں ——— بدلنے کا کام انجام دیتے ہیں۔

> تخلیقی ادب کے مطالعے سے ہمیں لطف حاصل ہوتا ہے مگر یہ لطف اندوزی اس وقت دو چند ہو جاتی ہے۔ جب ہم سے تنقیدی طور پر پڑھتے ہیں کیوں کہ تنقیدی طور پر پڑھنے کے لئے ایک مخصوص ذہنی افتاد اور علمی استعداد کی ضرورت پڑتی ہے۔ جو لوگ ان صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہیں، وہ دورانِ قرأت اپنے تاثرات کو ذہانت کی کسوٹی پر کستے ہیں اور نتیجے کے طور پر لطف ہی حاصل نہیں کرتے اس کے علاوہ بھی بہت کچھ حاصل کرتے ہیں۔ (جیمس ریوز)

ہمیں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ادبی تنقید کا عمل تخلیق کی قرأت کے بعد شروع ہوتا ہے۔ تاثر یا تاثرات کے ابہام اور الجھاؤ (جو قطعاً باطنی ہوتا ہے) کی فہم بھی اتنا آسان کام نہیں ہے۔ اپنی

ذات سے اُنس رکھنے والی شخصیت کے لئے یہ کام اور مشکل ہے کہ وہ اپنی حسیت کو تعشق سے تھوڑی دیر کے لئے علاحدہ کرکے تاثر کے ابہام اور الجھاؤ کو رفع کرسکے۔ معروضی بصیرت کا یہ جوہر جو چیزوں کی فہم کو قدرے مختلف اور سہل بنا دیتا ہے۔ تجربے اور تجربے میں امتیاز کی سطحیں بھی اُجاگر کرتا ہے۔

ترجیحات و تعصبات میں انتہا پسندی کا میلان:

ہر مکتبِ فکر سے متعلق نقاد کی اپنی چند ——— مخصوص اور منتخب ترجیحات ہوتی ہیں۔ انہی ترجیحات کو دوسرے لفظوں میں تعصبات کا بھی نام دے سکتے ہیں۔ بعض تعصبات کی نوعیت عصری اور وقتی ہوتی ہے بعض کی اخلاقی اور سیاسی۔ بعض کی ذاتی بلکہ انتہائی ذاتی۔ تنقید کی بظاہر کتنی ہی پُرکشش کسوٹی ہو مگر تاوقتیکہ نقاد اپنے تعصبات کے جبر سے کسی حد تک چھٹکارا نہیں پالیتا اس کے محاکمے میں اعتبار کی سطح نمایاں نہیں ہو سکتی۔ باوجود اس کے ہمیں یہ بھی فرض کرکے چلنا چاہیے کہ ایسی کوئی تنقید نہیں ہے جو بے میل یکتا اور قطعاً غیر آلودہ ہو۔ ہم ایسے کسی مصفا اور مطہر نقاد کا تصور نہیں کر سکتے جو کسی بھی فلسفیانہ روایت، تاریخ، عقیدہ، مذہب اپنے عصر کے سیاسی، اخلاقی اور تہذیبی مقتضیات و عوامل وغیرہ سے یکسر لاتعلق ہو اور تنقید کا کام بھی انجام دیتا ہو۔ جو نقاد شعور کی سطح پر اپنے سیاق و فلسفیانہ روایات سے قطعی لاتعلقی کا دعویٰ کرتے ہیں، ان کے یہاں بھی تنقید کی روایت کا جبر انھیں ان دوسرے قطعوں میں دھکیلتا رہتا ہے جن سے انھوں نے ہمیشہ یا اکثر پہلو تہی اختیار کی ہے۔ اسی طرح ہر نقاد کا اپنا ایک تفکیری سیاق ہوتا ہے اور یہ سیاق ہی اس کی راہِ عمل کا تعین بھی کرتا ہے۔ اسی باعث ہر نقاد کی اپنی ترجیحات اور تعصبات کی صورتیں بھی وضع ہو جاتی ہیں۔ بعض حضرات کا یہ خیال کہ

تنقید کو ہر تعصب سے بری ہونا چاہیے۔ ان معنوں میں کوئی زیادہ اہمیت نہیں رکھتا کہ خالص نقاد جیسے مثالی انسان اور خالص تنقید جیسی مثالی تنقید کا وجود کم از کم ادبی تنقید کی تاریخ میں ناپید ہے۔ ایلیٹ نے بھی ایک جگہ لکھا ہے:

> ایک نقاد، اس لیے کہ وہ ایک ادبی نقاد ہے اور تنقید میں اس کی خاص دلچسپی ہے، اپنے قاریوں کی تفہیم میں مدد کرتا اور ان کی مسرت میں اضافہ کرتا ہے۔ ادبی نقاد محض ایک تکنیکی ماہر ہی نہیں ہوتا، کہ جس نے اس مصنف سے (جانچنے کے) اصولوں کو اخذ کیا ہے، جو اس کے محاکمے کا معروض ہے۔ (بلکہ) نقاد کو ایک مکمل آدمی ہونا چاہیے۔ جس کے اپنے کچھ (نقادی) ترجیحات اور اصول اور علم و ادراک نیز زندگی کا تجربہ ہوتا ہے۔

ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ نقاد کو اپنی ترجیح کے اطلاق میں معروضیت کی ایک ایسی حد ضرور متعین کر لینی چاہیے، جس سے اس کی تنقید کی متانت، اعتبار اور وقار پر حرف آنے کا احتمال نہ ہو۔ کسی نقاد کے مخاطبہ میں مسلسل انتہا پسندی کا میلان اس کی مجموعی سنجیدگی پر سوالیہ نشان قایم کر دیتا ہے۔ درج ذیل مثالوں میں اسی قسم کی انتہا پسندی کا عنصر حاوی ہے:

جیولیس لی مینیٹر کسی وقت کارنیل کو راسین کے مقابلے میں بے انتہا پسند کرتا ہے مگر بعد ازاں جب اس میں ذہنی تبدیلی پیدا ہوتی ہے تو کارنیل کو رد کر دیتا ہے اور راسین کو ایک اہم درجہ تفویض کرتا ہے۔ گرین نے الزبیتھ شعرا، بالخصوص شیکسپیر اور مارلو پر سخت گیر اعتراض کیے جو بڑی حد تک یک طرفہ، تخریبی اور عصری تعصبات سے مملو تھے اس قسم کی تنقید کو رینے ویلک مخالفانہ تنقید black-balling criticism کا نام دیتا ہے۔ دراصل اس عہد میں تنقید ایک ہتھیار تھا جسے کاری ضرب کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ خود والٹیر نے شیکسپیر پر کڑے وار کیے۔ گوسن نے شاعری کے

خلاف قلم اٹھایا۔ جس کا دفاع سڈنی نے کیا۔ بعد ازاں ٹی۔ ایل۔ پیکاک نے گوسن کی طرح شاعری پر بے دردانہ حملے کیے جس کا جواب شیلی نے دیا۔ میکالے نے باسویل کو ایک بے وقوف کہہ کر دل کے پھپھولے نکالے ورڈزورتھ پر جیفیریز کی تنقید کسی منطق پر مبنی نہ ہو کر تنگ نظری کا ثبوت ہے۔ لوکھارٹ اور کروکر کی کیٹس کی شاعری پر سفاکانہ تنقید تاریخ تنقید میں ایک بدترین مثال ہے۔ ڈی۔ ایچ لارنس اور جیمس جوائس کی فکر اپنے عہد کی اخلاقیات سے تقریباً بے جوڑ سی تھی اس لیے بال کلاڈیل کی طرح لارنس بھی کم و بیش 30 برسوں تک نقادوں کی خردہ گیری اور بے رحمی کا شکار رہا۔ مخرب اخلاق، مخبوط، جنسی کج رو اور بیمار کہہ کر اس کے اصل اور حقیقی فن سے چشم پوشی برتی گئی جیمس جوائس کے Ulysses اور Woman in Love جیسے ناولوں پر بھی بڑی جلد بازی کے ساتھ فحش نگاری کے الزامات عاید کیے گئے۔

ہمارے عہد میں ایلیٹ کی مثال سامنے کی ہے جس نے اپنے پہلے مطالعے میں ملٹن کے یہاں بصری تخیل کی کمی اور زبان میں بناوٹ اور رسمی پن کی نشاندہی کرتے ہوئے دانتے کے کلام میں بصری تخیل کا بہترین عمل پایا تھا۔ ایلیٹ کے خیال کے مطابق ملٹن نے اپنی زبان میں خالص سمعی تاثر کو ابھارا ہے جس سے انگریزی زبان کو زبردست نقصان پہنچا ہے اور اس کے نزدیک یہ ایک ایسا نقصان ہے جس کی بھرپائی بڑی حد تک نہیں ہو پائی ہے۔ وہ اپنے معروف تصور موسوم بہ وحدت شکنی ادراک dissociation of sensibility کا ذمہ دار ماضی میں ملٹن اور ڈرائڈن کو ٹھہراتا ہے۔ مگر بعد ازاں ملٹن پر تحریر کردہ دوسرے مقالے میں وہ یہ اعتراف کرتا ہے کہ اس قسم کی ذمہ داری کا بار ان دونوں شعرا کے کاندھوں پر ڈال دینا، ایک غلطی تھی۔ پہلے مقالے میں جہاں وہ متشدد ہے دوسرے مقالے میں ہمدردانہ فہم سے کام لیتا ہے۔ اور ملٹن کے تعلق

سے اس کا زاویہ نگاہ وہاں تبدیل ہو جاتا ہے۔ حالی اور اکرام جیسے نقاد غالب کو ایک بلند و بالا ذات تعبیر کر دیتے ہیں جب کہ عبدالطیف کا تصور ان سے قطعی مختلف ہے اور عبدالرحمن بجنوری کے نزدیک دیوانِ غالب ہی ایک مقدس کتاب ہے۔ حالی غزل کے بھی مضامین کے عیب جو ہیں مگر عظمت اللہ خاں اس صنفِ سخن کی گردن ہی مار دینے کے درپے ہیں۔ ملٹن نے شاعری میں قافیہ پیمائی کو وحشی اختراع : barbaric invention کا نام دے کر مذمت کی تھی۔ ہمارے یہاں کلیم الدین احمد نے غزل کی مصدحانی ریزہ کاری کو نمونہ رکھ کر اسے ایک نیم وحشی صنف قرار دیا۔ اردو میں تنقید کے وجود کو معشوق کی موہوم کمر سے تعبیر کیا اور حالی کے خیالات کو ماخوذ اور واقفیت کو محدود بتانے کے علاوہ یہ بھی فرمایا کہ ان کی نظر سطحی، ادراک معمولی، غور و فکر ناکافی، تمیز ادنیٰ اور دماغ و شخصیت اوسط درجہ کی چیز ہے۔ جب کہ ڈاکٹر عابد حسین کے نزدیک مقدمہ شعر و شاعری ایک مستقل صحیفۂ ہدایت ہے اور مجنوں گورکھپوری نے حالی کو اردو کا ڈرائڈن کہا ہے۔ یہ وہی مجنوں ہیں جنھوں نے اقبال کو تشدد پسند شاعر کے نام سے نوازا تھا۔ اور کبوتر جھپٹنے کے فقرے میں انھیں غارت گرانہ میلان دکھائی دیا تھا۔ ان سے قبل اختر حسین رائے پوری اقبال کو فاشسٹ قرار دے چکے تھے۔ میراجی کی شاعری کو ابہام و اہمال کا پلندہ بھی کہا گیا اور معنی کی سطح پر انھیں جنسی کج رو، تلذذ پسند، اختلاطی اور بیمار جیسے ناموں سے بھی یاد کیا گیا۔ وہی میراجی بعض ناقدین کے حوالے سے اردو میں جدید شاعری کے پیش رو اور نئی شعری لسانیات کے اساس گر ہیں۔ ن۔ م۔ راشد کو ان کی محض دو ایک نظموں کو بنیاد بنا کر زوال پسند، رجعت پرست، باغی اور یاوہ گو تک کہا گیا۔ شمس الرحمن فاروقی کے نزدیک فراق درجہ دوم کے شاعر ہیں اور حسن عسکری کی فہرست میں درجہ اول کے مستحق۔ عصمت چغتائی اور منٹو کی صحیح قدر شناسی بہت بعد میں ہوئی۔ کبھی کوئی بڑا

تخلیق کار اپنے عہد کی بے حسی کا نوالہ بن جاتا ہے یا اس کے عہد کے تعصبات اور ترجیحات سے اس کا فن مطابقت نہیں رکھتا اور بعد کی نسلیں اس کی صحیح شناخت کرتی ہیں۔ بعض شعرا کی قدر و قیمت کا صحیح تعین محض اس وجہ سے نہیں ہوتا کہ ان کا تعلق میمنہ سے ہوتا ہے نہ میسرہ سے۔ جیسا کہ اختر الایمان کے ساتھ ہوا۔ ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں ان کی طرف کسی معقول نقاد نے توجہ نہیں کی بہ استثنائے پروفیسر محمد حسن۔ مگر جب ساہتیہ اکادمی کے انعام سے انھیں نوازا گیا تو ان کا شمار بھی پہلی صف کے شعرائے جدید میں کیا جانے لگا۔ یہ ہمارے یہاں ہی نہیں امریکہ اور یوروپ میں بھی ہوتا ہے۔ کسی غیر معروف نام کو جب کسی اہم انعام سے سرفراز کیا جاتا ہے تو پھر اس کا نام سکۂ رائج الوقت کی طرح ہر تحریر کی زینت بن جاتا ہے۔ ایک عرصہ تک ایڈگر ایلن پو کو امریکی نقادوں نے لائق اعتنا ہی نہیں سمجھا۔ آڈن، اسپنڈر اور مالرو جیسے شعرا کو اپنے نقاد نہیں ملے۔ اندارے ژید کو بھی ایک بڑے عرصے تک فراموش کیا جاتا رہا۔

اقداری فیصلوں میں اس قدر باہمی تضاد اور اختلاف کی بہت سی وجوہ ہیں جن میں سے بعض کی طرف سطورِ بالا میں اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس امر سے علی الآخر یہ بات واضح ہے کہ متنوع تنقیدی نظریوں اور اصولوں کی موجودگی میں آرا کے درمیان تفریق کا واقع ہونا لازمی ہے۔ مگر جب یہی آرا شدت، عصبیت، جانبداری اور ہٹ دھرمی کی بنیاد پر قایم ہوتی ہیں تو ایک فن کار اور ادب کا جزوی یا کلی وقتی قاری تنقید سے چڑھنے لگتا ہے۔ تنقید رفاقت کا ثبوت دینے کے بجائے مداخلت کرتی ہے۔ ذوق کی تربیت کے بجائے ذوق کو بگاڑتی ہے اور اکثر اوقات آزادیِ رائے کے سلسلے میں زبردست رکاوٹ بن جاتی ہے۔ اسی لئے جیمس ریوز ایک جگہ قاریوں کو اپنے دماغ سے کام لینے پر زور دیتے ہوئے لکھتا ہے۔

> تیار شدہ فیصلوں یا ادب کی متبادل یا قائم مقام کی صورت میں تنقید کو مت پڑھو۔

رینڈل جرال تو قاریوں ہی کو نہیں نقادوں کو بھی یہ مشورہ دیتا ہے۔

> وہ دوسروں کی تنقیدیں پڑھ کر تنقید نہ کریں۔ کیوں کہ بغیر تخلیقی ادب پڑھے ہوئے کوئی اچھی تنقید کر ہی نہیں سکتا۔

قدر شناسی کے اصولوں کا تعین :

ادبی تنقید اور تشریح کے ذیل میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہ ہر میئیات کا میدان ہو یا ادبی تنقید کا، تشریح و توضیح کے اپنے چند مخصوص اور چند عمومی مطالبات، تقاضے اور حدود ہیں اصولاً اقداری فیصلہ تشریح کے ساتھ مشروط نہیں ہے، تشریح کی بعض صورتیں محض تخلیقی باز آفرینی اور تاثرات کی نئی جذباتی تشکیل کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہیں۔ بعض محض ان رشتوں کی تلاش کو مختص ہیں جن کا تعلق عمرانیات و اخلاقیات سے ہے۔ ایسی کسی بھی قسم کی تشریح ہمیں یہ نہیں بتاتی کہ کوئی تخلیق یا تصنیف ادبی تاریخ کے تسلسل میں کیا مقام رکھتی ہے؟ وہ اچھی ہے تو کیوں ہے؟ بری ہے تو اس کے وجوہ کیا ہیں؟ یا من حیث المجموع اس کی اہمیت ہے تو کیوں ہے؟ ان سوالوں کے جواب فراہم کیے بغیر کوئی تنقید مکمل تنقید نہیں ہوسکتی۔ اسی بنیادی نکتے کو سامنے رکھ کر ڈیوڈ ڈائچیز نے ایک جگہ لکھا ہے :

> ادب اگر قابل قدر ہے تو اس کی قدر سامنے آنا چاہیے اور اگر کوئی اچھا یا برا ادب ہے تو اسے جانچنے کا کوئی معروضی طریقہ ہونا چاہیے جس کے ذریعے ایک کو دوسرے سے ممیز کیا جا سکے۔

قدر شناسی کے اصولوں کا تعین آسان نہیں ہے ہر تنقید نگار جہاں بعض مقبول عام اور روایتی معیاروں کو اپنے لئے رہنما بناتا ہے وہیں اس کے اپنے چند مخصوص تصورات، پسند اور ناپسند کی بنیادیں، اور چند

مخصوص فیصلے ہوتے ہیں جن کے اطلاق میں وہ اپنے آپ کو خاصہ کمزور پاتا ہے۔ اسی معنی میں ادبی تنقید کم ہی قطعی معروضیت کی شرط پر پورا اترتی ہے۔

جن حضرات کے نزدیک تنقید، ادب ہی کی طرح ایک وجدانی اظہار ہے ان کے لئے ادبی تنقید ایک فن ہے کہ نقاد، محض ان کیف آور تاثرات کو صفحۂ قرطاس پر رقم کر دیتا ہے جو دوران قرأت اس کے ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں۔ اس طرح تنقید، تخلیق کی قائم مقام بن جاتی ہے۔ اگر نقاد کا ذوق شعری ناپختہ اور غیر تربیت یافتہ ہے، ادبی روایات اور تخلیقی لسانیات کا علم کمزور ہے تو اس کے جوابی ردِ عمل میں صلابت مفقود ہوگی۔ نیز وہ لمحاتی معاملت کی بنیاد پر غلط، صحیح حکم لگا سکتا ہے۔

محض ادبی اور جمالیاتی معائر کی روشنی میں فنی حُسن کی جستجو بھی ایک انتہائی پرکشش کارگزاری ہے۔ مگر بیشتر جمالیاتی نقاد لسانی جدلیت اور تخلیقی تفاعل کی باریکیوں کے مطالعے کو اپنے لائحۂ عمل سے جدا کر دیتے ہیں حُسن ان کے نزدیک مقصود بالذات ہوتا ہے اور فنی حسن سے ملنے والی مسرت بے لوث۔ مگر چہ جائیکہ کانٹ کے ورائے مقصد، تصورِ حُسن کے پہلو بہ پہلو ان علمار کی بھی کمی نہیں ہے جو حُسن کو افادیت، مقصدیت اور اخلاق سے جوڑتے ہیں اور انہی مختلف تعبیرات کی کثرت کے مطابق ان کے مطالعات کی سمتیں متعین ہوتی ہیں۔ بعض نقاد جمالیاتی اقدار کو اپنی کسوٹی ضرور بناتے ہیں مگر ان میں بیشتر وہ حضرات ہیں جو فنی شہ پارے سے روحانی یا داخلی رشتہ قائم کرکے محض تخلیقی تاثرات کو مرتب کر دیتے ہیں۔ اس معنی میں ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے نزدیک :

> تنقید ایک ذاتی عمل ہے جس میں اوّل ذات اور جذبہ ہے۔ قدروں سے اس کا تعلق درجہ دوم پر ہے۔

تخلیقی مطالعے کے ضمن میں اگر اس خیال کو کسی حد تک صحیح یا مناسب تسلیم کر بھی لیا جائے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ مطالعات کو جانچنے کی کسوٹی کیا ہوگی؟ تاریخ کے وسیع تر تسلسل کی روشنی میں اصناف و ادوار کی تقسیم و درجہ بندی

کن اصولوں کی بنیاد پر کی جائے گی؟ ایک ہی ادیب کی مختلف تخلیقات سے پیدا ہونے والے متنوع اور متضاد تاثرات کو ایک وحدت میں ضم کرنے اور اس کی انفرادیت کو کوئی نام دینے کی غرض سے کن معیاروں کو بروئے کار لایا جائے گا؟ ایک ادیب کی شعری لسانیات اور تفکیری میلانات اگر دوسرے سے مختلف اور ممتاز ہیں تو اس امتیاز اور اختلاف کو ایسے کن پیمانوں سے جانچا جائے گا؟ جو دوسروں کے لئے بھی قابلِ قبول ہوں۔ ایک عہد کی ترجیحات دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں یہی نہیں ایک عہد ہی میں ادیبوں کے رویّوں اور نظریوں میں زبردست تفریق پائی جاتی ہے۔ اس صورت میں کن اصولوں کے مطابق ان کا تجزیہ کیا جائے گا؟ یا ان میں مطابقت قائم کی جائے گی؟

سائنس کا درس معروضیت ہے۔ وہ ہمیں یہ سکھاتی ہے کہ اپنی ذات کے تجربے اور جذبے سے پرے ہوکر چیزوں کو جانچیں اور پرکھیں۔ ادب کو جانچنے کے ضمن میں جہاں طبیعی علوم سے روشنی اخذ کی گئی ہے وہاں سائنسی معروضیت ہی نہیں سائنسی نقطۂ نظر سے بھی کام لیا گیا ہے۔ اس قسم کی تنقید استقرائی یا استخراجی طریق کار کو اپنے مطالعے کے ضمن میں ایک رہنما لائحۂ عمل بنالیتی ہے تاکہ بیشتر صورتوں میں وہ جذباتی مغالطوں سے محفوظ رہ سکے۔ بہ ظاہر سائنسی فہم کو بروئے کار لانے میں کوئی مضائقہ نہیں نظر آتا مگر سائنسی پیمانوں سے ادبی تخلیق یا تخلیقات کی تنقیح و تشریح بہت دیر اور دور تک ہماری صحیح رہنمائی نہیں کرسکتی۔ سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ سائنس کی حد میں بشری اقدار کا تجزیہ ہے نہ بحث نہ ہی کوئی نظامِ قدر اس کے لئے کوئی مسئلہ ہے۔ سائنس فرق نوعی کا علم مہیا کرسکتی ہے مگر درجاتی امتیاز کا تعین نہیں کرسکتی۔ استقرائی نقاد متعینہ نظامِ معیار کو قبول کرنے کے بجائے اُن معائر کی جستجو کرتا ہے جو خود اس تصنیف میں مضمر ہیں۔ اس طرح ایک تخلیق کے معائر پر تشکیل کردہ اصولوں کا اطلاق کسی دوسری تخلیق پر نہیں کیا جاسکتا۔ اس قسم کا مطالعہ تاریخِ ادب، تاریخِ

لسان، اصنافِ ادب، ادبی و غیر ادبی نظریات و رجحانات حتیٰ کہ اسلوبیات، ساختیات اور ردِ تشکیل deconstruction کے ضمن میں بڑا مفید اور دلچسپ ثابت ہوا ہے اور ہوسکتا ہے۔ مگر عموماً اس سے تعیّن قدر کی امید ایک غلط دروازے پر دستک دینے سے مماثل ہے۔

تفہیمِ ادب کے ضمن میں سائنسی علم کی حیثیت سے جب نفسیات کا سہارا لیا گیا اور ادب و ادیب کی تحلیل نفسی کی گئی۔ کئی خیرہ کن نتائج برآمد ہوئے شخصیت کی گرہ کشائی کا نسبتاً یہ ایک جدید تر اور ضابطہ بند علم تھا۔ مگر اس نوع کے مطالعے کی بھی اپنی ایک حد ہے۔ تحلیل نفسی سے ادیب کے بعض مخفی گوشوں اور معنی کے نئے رشتوں تک رسائی ممکن ہے مگر وہ جمالیاتی و فنی اقدار کے محاکمے کی متبادل نہیں بن سکتی۔ وہ ایسے کسی بھی سوال کا جواب مہیا نہیں کرسکتی جس کا تعلق خوب و زشت کی تمیز سے ہو۔

بعض نقادانِ فن، اپنے مطالعے کو اس قدر مخصوص اور محدود کرلیتے ہیں کہ ان کے مطمحِ نظر محض لفظ رہ جاتا ہے۔ اور لفظ بھی وہ جو اپنے زندگی کے سیاق سے کٹا ہوا ہے۔ لفظ کے اُس تصوّر سے انھیں کم ہی سروکار ہوتا ہے جو معنی بہ معنی حرکت ہی حرکت ہے اور اس کی بنائے کار محض کسی موضوع ہی کی مرہون نہیں ہے بلکہ ساری معاملت نقطۂ نظر اور رویّے سے وابستہ ہے۔

ہم بس یہ کہہ سکتے ہیں کہ تخلیق میں زندگی خود ایک فن بن جاتی ہے وہ فن پارے جنھیں ہم محض لفظ کو بنیاد بناکر کسی مخصوص یا ذاتی اقدار و معیار کی روشنی میں دیکھتے ہیں تو اس قسم کا مطالعہ بھی (کہ جس کا مرکزہ لفظ اور اس کا عمل ہوتا ہے) ان معنوں میں خالص معروضی نہیں ہوتا کہ بالآخر فیصلہ لفظ کے تاثر پر ہی قائم کیا جاتا ہے اور تاثر ہم پہنچانے میں لفظ اپنی طبیعیات اور مابعد الطبیعیات کے جوہر سے عاری نہیں ہو جاتا۔ وہ اپنے پورے سیاق کے ساتھ وارد ہوتا ہے۔ واردات کی اپنی ایک خاص جائے وقوع اور موقعیت ہوتی ہے۔ اسی مناسبت سے لفظ کا تاثر جہاں فنی ہوتا ہے وہیں وہ زندگی آمیز بھی ہوتا ہے۔

اکثر نقادوں کے نزدیک فن کے محاکمے ہیں اور بالخصوص اقداری محاکمے ہیں بالجبر زندگی اور اس کے حقائق سے چشم پوشی برتنا۔ تنقید کا ایک محدود ترین عمل ہے۔

سب سے محفوظ اور بہترین اصول نقد وہی ہیں جن کا مصدر نظام تخلیق ہے کیوں کہ ادبی تخلیق کے اپنے ادبی اور غیر ادبی تقاضے ہوتے ہیں۔ کسی تخلیق کا راست مطالعہ ہمیں اُن قدروں سے متعارف کراتا ہے جو فی البطن تخلیق ہیں اور جن کا تعلق فوق التخلیق منظرنامے سے بھی ہے۔ نتیجۃً ذاتی واردادتوں پر مبنی ادب سے قطع نظر بیشتر قابل قدر ادب داخل و خارج کے تصادم ہی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ مگر متخیلہ کا عمل واقعی حقیقت کو ایک نئی اور تخلیقی حقیقت کے طور پر پیش کرنے سے عبارت ہے۔ اس لیے حقیقت کا علاحٰی اتنا سہل نہیں رہ جاتا ہے۔ نقاد کو ادبی اور لسانی روایت اور اس کے عظیم جدلیاتی تسلسل کی روشنی میں فن پارے کا اقداری تعین کرنا پڑتا ہے۔ کیوں کہ بقول نارتھروپ فرائی:

ادب مطالعے کا موضوع نہیں ہے بلکہ مطالعے کا معروض ہے۔

ہر مطالعہ کسی نہ کسی سطح پر گذشتہ مطالعہ کو رد کرنے سے عبارت ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو تنقید ایک مطلق معمول میں بدل جائے۔

اپنے مطالعے کے آخری شمارے میں ہم اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں ایسے کسی لائحۂ نقد کی تشکیل تقریباً ناممکن ہے جس کا اطلاق بہ یک وقت ہر ادبی تخلیق یا ہر دور کی ادبی تخلیق یا تخلیقات پر کیا جاسکے۔ ہر دور کے مطالبات اور نظام قدر دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ اختلافات کی سطح کبھی بہت واضح اور کبھی کم واضح ہوتی ہے۔ تبدیلی و تضاد، تاریخ کا جبر ہے جسے قبول کرکے ہی چلنا پڑتا ہے۔ تبدیل شدہ زمانی سیاق میں کسی دوسرے دور کے اصول نقد پوری طرح میل نہیں کھا سکتے اسی لیے ہر دور کے مذاق سخن اور رجحانات کی روشنی میں تنقید کے اصول بنائے جاتے ہیں۔ ان کی تشکیل میں دیگر ادوار کے اصول نقد کبھی فروعی اور کبھی نمایاں سطحوں پر اثر انداز ضرور

ہوتے ہیں مگر کسی بھی قسم کی قبولیت مکمل قبولیت نہیں ہوتی۔ بعض ترمیمات اور توسیعات کے بعد ہی ان کی نئی تشکیل عمل میں آتی ہے اسی لیے کہا جاتا ہے کہ ادب کو جانچنے کے معیار اپنی بیشتر تصورات میں اضافی، حرکی اور تغیر پذیر ہوتے ہیں۔

دیکھیے:

analysis culture and civilization deconstruction new criticism review impressionism phychoanalytic criticism structuraltism value

سیاق

1. David Diaches, Critical Approaches to Literature (1956).
2. Northrop Frye, Anatomy of Ctiticism (1957).
3. W.K. Wimsatt, Jr., and Cleonth Brooks, Literary Criticism A Short History (1957).
4. Wilbur Scott, ed., Five Approaches of Literary Criticism (1962).
5. Rene Wellek, History of Modern Criticism, (1750-1950) (5 Vols.; 1955).
6. Rene Wellek, Concepts of Criticism ed by Stephen G. Nichols (1963).

CRITICISM, FEMINIST:

تانیثی تنقید

تانیثی تحریک اپنی بیش تر صورتوں میں صنفی مساوات کی دعویدار ہے۔ اس کے بنیاد گزاروں میں میری وال سٹون کرافٹ (1759-1797) جو کہ میری شیلی کی ماں تھی، کا نام سرفہرست ہے۔ وال سٹون کرافٹ کی تصنیف 1792 A Vindication of the Rights of the Woman اسی معنی میں پہلی تانیثی کتاب سمجھی جاتی ہے کہ مصنفہ نے اسے ایڈمنڈ برک کی تصنیف A Vindication of the Right of Men. 1790 کے جواب میں قلم بند کی تھی۔ برک نے مردوں کے حقوق پر اصرار کیا تھا اور عورتوں پر اپنی بالادستی کے چلن کو صحیح ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ وال سٹون کرافٹ نے نہ صرف یہ کہ عورت کو محض سامان عیش ماننے سے انکار کیا بلکہ جنسی و صنفی تصور تفوق کو سختی کے ساتھ غیر فطری اور غیر منطقی نیز ایک سماجی دین ٹھہرایا۔ حقوق کے ضمن میں اس کا اصرار مساوات کے اس ڈھانچے پر تھا جسے مرد و عورت پر بغیر از تخصیص بلند و پست منطبق کیا جا سکے۔ مرد اساس ادارہ بندی پہ یہ پہلی ضرب تھی۔

تانیثی تحریک کا نقش اول ایک خاتون کا مرہون قلم ہے جب کہ نقش دوم نتیجہ ہے جان اسٹوارٹ مل کا۔ مل نے انیسویں صدی کے اواخر میں ایک مقالہ بعنوان محکومیٔ نسواں On the Subjugation of Woman لکھا جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے مل نے دو متناقض پہلوؤں

کو نمایاں کرنے کی سعی کی تھی۔ عورت بہ حیثیت ایک مطیع، مغلوب اور تابعدار صنف کے اور اس کے مقابلے میں مرد جو تقریباً ہر شعبہ حیات و فکر میں بحیثیت ایک معاشرہ ساز کے، کارکرد و سرگرم ہے اور عورت کی اس حیثیت کا ذمہ دار ہے۔ نتیجتاً معاشرے میں مرد جہاں سرگرم اور اپنے وجود کی خود تصدیق ہے، خودگر ہے خودنگر ہے عورت محض ایک دست نگر ہے جسے نہ تو اپنی شخصیت کو خود بنانے کا حق ہے اور نہ انفرادیت کی تشکیل و تکمیل میں وہ آزاد ہے۔ تاہم مل سیاسی سطح پر عورت کے حق کے لیے اپنی آواز بلند نہیں کر سکا کیوں سیاسی صورت حالات عورت کے حق میں نہیں تھی۔

اس طرح تانیثی ادب اور تنقید کا ایک وسیع تر سیاق ہے اور یہ سیاق گذشتہ تقریباً دو صدیوں پر محیط ہے۔ سیاسی و سماجی اعتبار سے انیسویں صدی کے اواخر میں خواتین کے حقوق کی آواز بڑی تیزی کے ساتھ ایک تحریک میں بدل جاتی ہے۔ حتیٰ کہ انہی ادوار میں ایک ملکی پھلکی خواتین کی عسکری تنظیم بھی قایم کرلی جاتی ہے۔ جس کا مقصد تخریب کاری کے ذریعے عوام کو خواتین کے سیاسی و سماجی مسائل کی طرف متوجہ کرنا تھا، اور متنبہ بھی۔ اس تنظیم میں نوجوان لڑکیوں کی تعداد زیادہ تھی۔ عرف عام میں غالباً مزاح کے طور پر انھیں sufferagettes یعنی حق رائے دہندگی کی خواستگار عورت کے نام سے پکارا جاتا تھا اور یہی نام اس کی شناخت بن گیا۔ جنگ عظیم کے دوران ان کے مطالبات پر سنجیدگی سے غور کیا جانے لگا اور انھیں بعد از جنگ، حق رائے دہندگی تفویض کر دیا گیا۔ 1882 میں Married Woman's Property Act پاس ہونے کے بعد خواتین کو ذاتی ملکیت کی خرید و فروخت کا بھی حق حاصل ہوگیا۔ مساویت کی کوششوں کی راہ میں ان کی یہ ایک بڑی جست تھی۔

اس جدوجہد کے حامیوں اور خیر خواہوں میں کئی ادیب بھی تھے۔ 1908 میں سیسلی ہیملٹن (1872-1952) نے Woman's Writer's

Sufferage league قایم کی جس کے اراکین میں صحافی، ڈراما نگار اور کئی دانش ور تھے۔ الزبیتھ رابنس نے سی۔ اے۔ ریمنڈ کے نام سے Vote for women نام کا ڈراما 1907 اسٹیج کیا جو کافی مقبول ہوا۔ دیگر بنیاد گزاروں میں او۔ شرینیر، ایم سینکلیر، اے۔ جی بیل، ایس گرانڈ، ار۔ ویسٹ اور وی ہنٹ کے نام شامل تھے۔ ان عسکری خواتین یعنی sufferagists اور ان کے مسائل کو کئی اہم ادیبوں صحافیوں اور رسائل نے اپنا موضوع بنایا۔ اس ضمن میں Nights and Days (ورجینیا وولف)، Ann Veronica (ایچ۔ جی۔ ویلز) Press Cuttings (برنارڈ شا) جیسی تصنیفات نے ایک اہم کردار ادا کیا۔ بین کھرسٹ اور ای پیتھک لارنس نے تانیثی تحریک اور اس کے مطالبات، مقاصد، اور اقدامات پر کئی مضامین قلم بند کیے۔ اسی دور The Common Cause، Votes for Women، Woman's Sufferage Journal اور Woman's Dreadnought نام کے جراید بھی منظر عام پر آئے اور بلاشبہ ان ادیبوں اور رسائل و جراید نے عورتوں کے حقوق کی موافقت میں ایک مناسب فضا تیار کردی۔

دوسری جنگ عظیم اور بالخصوص 1960 کے بعد سماجی انتہا پسندی کے فروغ کے ساتھ ساتویں دہائی میں تانیثی تحریک میں شدت پیدا ہوگی۔ آزادی خواتین سے مراد ان قوانین کی تشکیل اور نفاذ تھا جن میں سماجی اور اقتصادی برابری کی ضمانت دی گئی ہو۔ ان خواتین کا اصرار سیاسی مساوات پر بھی تھا۔ نیز مردوں کی اس ذہنیت کو تبدیل کرنے کے مطالبات بھی انھوں نے کیے جو عورت کو صدیوں سے نااہل سمجھتی رہی ہے اور خود اس ذہنیت کی تشکیل میں صدیاں صرف ہوئی ہیں۔ اس تحریک کے نمائندوں میں محض عورتیں ہی نہیں تھیں بلکہ ایسے مردوں کی بھی خاصی تعداد تھی جن کا تعلق سرگرم سیاست اور صحافت سے تھا یا وہ خود ادیب اور فن کار تھے۔ اب تانیثی تحریک محض چند آرٹیکلز اور خواتین کے حق میں لکھی ہوئی اکا دکا تصنیفات

ہی تک محدود نہیں تھی بلکہ اس کی گونج مجلس قانون ساز سے لے کر کافی ہاؤسوں، پارکوں، کمروں اور گھروں گھر سنائی دینے لگی تھی۔

آخر کار انگلستان میں 1975 میں ایک ایکٹ کے تحت ان تمام امتیازات کو غیر قانونی ٹھہرا دیا گیا جو صنف و جنس کے لحاظ سے روزگار اور گھردار میں بالخصوص اور ترقی کے مواقع میں بالعموم روا رکھے جاتے تھے۔ اس نئی تحریک نے عورت کو جنسی شے بنا کر پیش کرنے والوں پر بھی سخت وار کیے۔ بالخصوص اشتہاری کمپنیوں، ان کے ڈائرکٹروں اور خود ماڈلز کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔ گھروں میں جو اس کی پانچویں سوار کی حیثیت ہے یا اسے مفعول و مجہول محض بنا کر رکھا جاتا ہے اس کے خلاف بھی پر زور احتجاج کیا گیا بلکہ جابجا مذمت و ملامت کی گئی۔ جنسی تخصیص و تشخص کے برخلاف ان کا مطالبہ انھیں محض انسان سمجھنے کا تھا۔ جس طرح ایک عام سماجی فرد اپنی شخصیت کی آزادانہ تشکیل کرتا اور آزادی اظہار سے بہرہ ور ہوتا ہے، اسی طرح ایک عورت کو بھی بلا تخصیص جنس اپنی شخصیت آپ بنانے کی آزادی ہونی چاہیے۔ مروج نظام اخلاق و تہذیب پہ یہ ایک کاری ضرب تھی۔ اس طرح تانیثیت درج ذیل مروج کلیوں کے رد سے عبارت ہے کہ :

1 - عورت بہ مقابلہ مرد کے ایک کمزور اور نازک جنس ہے۔

2 - عورت اور مرد کے مابین ایسی مخصوص حیاتیاتی عضویت کی تفریق ہے جس کی بنیاد پہ انھیں دو علاحدہ علاحدہ خانوں اور درجوں میں رکھا جانا ضروری ہے۔

3 - مروج صنفی تقسیم کے مطابق مرد و عورت کی کارکردگی، حتی کہ پیشہ ورانہ کارکردگی کے دو نمایاں درجات ہیں۔ اگر مرد کا درجہ اول ہے تو عورت کا دوم۔ اسی نسبت سے وہ دوسرے درجے کی ٹھہری ہوئی اور اس کی ملازمتیں، پیشے اور کام بھی مخصوص بلکہ ثانوی درجے کے ٹھہرے۔

4 - اعصابی اور جسمانی اعتبار ہی سے نہیں بلکہ ذہنی اور عقلی سطح پر بھی دونوں اجناس دو مختلف حدود کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اسی لیے تعلیم و تربیت کے شعبے مردوں اور عورتوں کے لیے مخصوص ہیں۔

5. جذباتی، احساسی اور احساساتی سطح پر بھی دونوں کے رویے عمل میں اختلاف پایا جاتا ہے۔
6. عورت ایک قابلِ رحم اور مجبور صنف ہے جسے ہمیشہ مردوں کے دستِ شفقت اور پناہ کی ضرورت ہے۔
7. مذہبی، اخلاقی، سیاسی اور سماجی سطحوں پر مرد اور عورت کے حقوق و فرائض کے درجے مختلف ہیں وہ کہیں داسی ہے، کہیں کنیز، کہیں کٹھ پتلی، کہیں تفریح کہیں ملکیت، کہیں نگرو دمو، گویا وہ ایک شے commodity یا طبقے کی طرح ماتحت ہے اور تابعداری جس کی تقدیر۔

ادب میں تانیثیت اور تانیثی تنقید کو پروان چڑھانے میں اس فضا نے بڑا اہم کردار ادا کیا۔ ڈیم۔ ریبیکا ویسٹ نے ایک ایسی عورت کو بار بار اپنے فن اور آرٹیکلز میں جگہ دی جو بلاخوفی کے ساتھ ذاتی حقوق اور سیاسی و سماجی آزادی کو بروئے کار لاتی ہے اور آزادی کا ایک واضح تصور رکھتی ہے۔ اس کی غیر رنگی ہیروئنوں بلکہ اس کے افسانوی فن کو محض اس باعث مناسب وقعت نہیں مل سکی کہ اس کے تصورات، تحفظ اور مکر سے خالی تھے اور ان میں اپنے عہد کے عموی تناظر میں ضرورت سے زیادہ روشن خیالی اور دانش کی جھلک ملتی تھی۔ اس نے آزادیٔ رائے کے حق کو ایک بشری حق پہ محمول کر کے کہیں ہجا کو اپنا آلہ بنایا کہیں طنز کی رنگ آمیزی کی، کہیں دانشگی کے ساتھ مستقل نظام قدر و عمل کو صدمہ پہنچایا۔ اسی بنا پر ادبی نقادوں نے اسے درخورِ اعتنا نہیں سمجھا 1980 کے اردگرد اس کے تانیثی رجحان کے علاوہ افسانوی فن اور بالخصوص اس کی ہیروئنوں کا نئے تناظر میں محاکمہ کیا گیا۔ یہ ایک بڑا دلچسپ اور توجہ طلب تضاد ہے کہ 1911 میں جب وہ فری وومین اور نیو فری وومین کے لیے شدت کے ساتھ لکھ رہی تھی تب ہی رُڈیارڈ کپلنگ کی نظم بعنوان The female of _____ the Species. بھی منظرِ عام پر آئی اور اس کی یہ سطر مختلف سیاقات میں بار بار دہرائی گئی کہ The female species more _____

dreadly than male۔ اسی صدی کے ربع اول میں جوش، نیاز اور یلدرم وغیرہ کا اصرار عورت کی نازک اندام صنفی تخصیص پر تھا کہ وہ شمعِ خانہ ہے یا راحتِ قلب و جاں کا ساز یا محض ایک رومانی خیال و خواب۔ ان حضرات نے بھی عورت کو محض ایک ٹائپ بنانے کی سعی کی ہے۔

ادبی نقادوں نے خارجی سطح پر موجود تصورات کا اطلاق ادب پر تو کیا مگر اپنے ذہن سے اس بھرم کو نہیں جھٹک سکے جو ایک خاص طبقہ واری اور صنف واری سوسائٹی کا لازمی نتیجہ ہے۔ ادب کا مطالعہ زبان اور روایت کے ساتھ پوری زندگی کے سیاق و تناظر کا مطالعہ ہے اس تناظر میں عورت بحیثیت ایک افسانوی کردار کے اور بحیثیت ایک مصنف کے بھی موجود ہے۔ البتہ تحلیل نفسی اور مارکسیت کے بعض تصورات نے تانیثی تنقید کے تفہیمی دائرے کو کافی حد تک وسیع کیا ہے۔

تانیثی تنقید اپنی اکثر صورتوں میں ایسے ہر مطالعے کا رد کا نام ہے جس کا اصرار مرد و زن جیسے کرداروں کی علاحدہ علاحدہ متعصبانہ تخصیص پر ہے۔ بشریات کی تاریخ کی روشنی میں یہ تو مطالعہ کیا جا سکتا ہے اور کیا جانا چاہیے کہ کسی خاص دور میں یا ماضی میں نسوانی کرداروں کا مطالعہ کس حد تک صحیح یا غلط ہوا؟ اس کی وجوہ کیا تھیں؟ تنقید نگار کی قدر شناسی کی کسوٹی کیا تھی؟ گذشتہ تصورات ہی کی اس نے توثیق یا توسیع کی ہے یا اپنی بصیرت کا بھی استعمال کیا ہے؟ وہ کون سے تعصبات ہیں جو صحیح قدر شناسی کی راہ میں پہلے بھی حائل تھے اور اب بھی ہیں؟

محض نسوانی کرداروں کے تجزیے پر ہی بات ختم نہیں ہوتی بلکہ خواتین ادیبوں کو ایک فرد کی حیثیت سے دیکھا گیا ہے یا ایک صنف کی حیثیت سے؟ خاتون ادیبہ نے سوسائٹی کے کن مقررہ معیاروں کو من و عن قبول کر کے کوئی تصنیف کی ہے یا ایک عورت ہونے کے ناطے انہی اقدار پر قناعت کر لی ہے جنھیں اس نے روایت کے سلسلے سے پایا ہے۔ تاریخی اور تہذیبی جبر نے ان کی ذات، شخصیت اور مجموعاً ان کے کردار behaviour پر کس قسم کے منفی اثرات قائم کیے ہیں؟ کیوں کہ جب عملی کردار ہی شخصیت اور میلان کی کسوٹی ہے تو ہمارے

ان عوامل کا مطالعہ ضروری ہوگا جن کا نتیجہ عورت کی مسخ شدہ شخصیت ہے۔ یہاں ہمیں ایک طرف مارکسی نظریۂ تاریخ کی روشنی میں عورت کو ایک علاحدہ باب مہیا کرنا ہوگا کہ اساطیری دور سے لے کر مذہبی ادوار تک اور آرٹ کے مختلف دوروں میں محض ایک خاص طبقہ class: ہی نہیں ایک مخصوص صنف gender: بھی پوری طرح متاثر ہوتی ہے۔

حیرت کا مقام ہے کہ فرویڈ کے اکثر نفسیاتی تحقیقی تصورات متوسط طبقے کی اخلاقیات سے مغلوب ہیں۔ اس کے نزدیک:

> مرد ایک مکمل ہستی ہے جب کہ عورت محض ایک آختہ ہے۔

تو یونگ عورت کی آزادی اور صنفی مساوات کو ایک واہمہ سے تعبیر کرتا ہے۔ بعض تانیثی نقادوں نے مارکس کی جبریت کی تھیوری کا اطلاق "طبقہ" کے ساتھ صنف پر بھی کیا ہے۔ مارکسی تانیثی نقادوں نے مرد اساس معاشرے اور اس کی مختلف ادارہ بندیوں کے ردعمل کے طور پر عورت کی بے گانہ واریت کا مطالعہ کیا ہے کہ کیوں کر وہ میدان عمل سے اپنے آپ کو علاحدہ محسوس کرتی ہے؟ اسی طرح مرد ایک مخصوص مقام پر ہی اس کا تعین کیوں کرتا ہے۔ جہاں فردیت اپنی ہلکی سی جھلک دکھاتی ہے وہاں ٹکراؤ کی صورت کیوں پیدا ہو جاتی ہے؟ اس معنی میں:

> اوتھیلو کی ڈیسڈی مونا ایک مکمل سپردگی کا نمونہ ہونے کے باوجود علاحدگی کے جبر سے پیدا ہونے والی صورت حالات کا ایک مجہول پیکر ہے۔ وہ ہارڈی کی ٹیس موجود فی الخارج کو مسلسل صدمہ پہنچانے سے عبارت ہے۔ ٹیس کا کردار مقررہ اخلاقیات کے خلاف ایک باغیانہ اقدام ہے وہ اپنے ضمیر کی آواز پر اپنی شخصیت بنانا اور منوانا چاہتی ہے مگر معاشرتی تحریمات کا جبر ہر بار اسے مسخ کرنے کے درپے ہے۔ بالآخر ایک جبریہ سپردگی اس پر عاید کر دی جاتی ہے اور اس طرح اسے بھی ہر مرد سوسائٹی کی دہلیز پر قربان کر دیا جاتا ہے۔ ڈیسڈی مونا عہد الزبتھ کی اخلاقیات کے جبر کا پیکر ہے جب کہ ٹیس وکٹورین عہد کی کافی حد تک تبدیل شدہ اخلاقی صورت حال کا مسخ شدہ پیکر۔ اسی لیے وہ تصادم جو ٹیس سے عبارت ہے ڈیسڈی مونا کے یہاں تقریباً ناپید ہے۔

جبر اور علاحدگی یا بے گانگی سے پیدا ہونے والے مسائل اور کرداروں کی سائیکی کا مطالعہ تحلیل نفسی کے ذریعے بھی کیا گیا ہے۔ نفسیاتی تانیثی نقادوں نے نہ صرف شخصیات کو مسخ پایا بلکہ ان کے افکار و اعمال کو بھی نامکمل، ٹوٹا پھوٹا یا ادھورا پایا۔ مرد نے نہ تو عورت کو بحیثیت ایک فرد اور ایک نامیاتی ہستی کے طور پر پیش کیا اور نہ عورت نے اسے اظہار کی پوری قدرت عطا کی۔ کیوں کہ خالق اور مخلوق دونوں کا درجہ مخصوص ہے اور ان کی اپنی حدیں متعین کر دی گئی ہیں اسی لئے عصمت چغتائی جب اپنے ضمیر کی آواز پر لبیک کہتی ہیں اور مرد ساز مکاریوں کا پردہ فاش کرتی ہیں اور عورت کے مافی الضمیر کو ایک مرد کی طرح پردہ سیمیں پر اجاگر کر دیتی ہیں تو ایک زبردست تصادم رونما ہوتا ہے اس ضمن میں ٹیڑھی لکیر کی شمن کا کردار توجہ طلب ہے۔ جب رشید جہاں، راشد الخیری یا ڈپٹی نذیر احمد کی مسخ شدہ اخلاقیات کے برخلاف عورت کی جبریہ محکومی اور جنسی غلامی کو اپنا موضوع بناتی ہیں تو ان کے احتجاج کی لے بعض جماعتوں کے پردے چاک کر دیتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کی پت جھڑ کی آواز کی کنیز فاطمہ ہو کہ سیتا ہرن کی سیتا میر چندانی کا کردار اس ہر دو صورت کا مطالعہ لاشعوری حرکات، گرہوں complexes: تحریمات اور مسخ شدہ تہذیبی ساختوں کی روشنی میں کیا جانا چاہیے۔

بعض نقادوں نے افسانوی کرداروں کے علاوہ خاتون ادیبوں کا نفسیاتی تجزیہ بھی کیا ہے۔ ان کے نفسیاتی مطالعات میں تہذیبی ساختوں کا مطالعہ بھی شامل ہے۔ مثلاً ورجینا وولف نے اس مسئلے پر خاصی بحث کی ہے انھوں نے خط مستقیم کے جوڑنے والے دو نقطوں کے علاوہ ایک تیسرا نقطہ بھی بنایا ہے اور وہ ہے قاری۔ اس طرح تانیثی تنقید کے وضعی مباحث کے درج ذیل نشانات ہیں۔

1. ادب تخلیق کرنے والی عورت۔
2. وہ عورت جو مقررہ ضابطوں اور روایتوں پر قائم ہے اور اپنے نسوانی کردار اور موجودہ صورت حالات پر قانع۔
3. وہ عورت جو کلیوں کو توڑنے کے درپے ہے اور تاریخی و تہذیبی جبر کے خلاف

رویہ جنگ ہے اور جس کے نسوانی کرداروں میں فوقیت کی جھلک ملتی ہے۔ وہ مرد جس نے عورت کو مرد کے زاویے سے دیکھا ہے یعنی حقیقت فہمی کا مرد اس تصور جس کے تحت مرد کو زیر ہیں۔ مگر نسوانی کرداروں کی تحقیق کی جاتی ہے۔

5 وہ مرد جس نے اسے ایک فرد کے طور پر دیکھنے سے روکنے کی سعی کی ہے۔ مثلاً مرد ادیبوں نے اصولی طور پر نہیں بلکہ محض ہمدردی کے طور پر کی گئی۔۔۔ رعایت کی ہے جو خود ایک پدرانہ اور مردانہ تصور ہے۔ مگر بعض مردوں اور عورتوں نے ان سطحوں سے اوپر اٹھ کر تخلیق و تحریر کرنے کی بھی سعی کی ہے۔

6 مرد قاری اور عورت قاری کی مخصوص نفسیات ان کی توقعات اور تعصبات۔ جس کی بوطیقا میں وہ مفعول ہے یا مسخرہ یا کوئی مریض، خدا یا دیوتا ہے یا کوئی دیوی۔ انہی چند محوروں پر اس کے کردار گردش کرتے رہتے ہیں۔

7 طبقہ واری اخلاقیات اور تصور جنس اسی طور پر مصنف واری اخلاقیات کے مطابق جنسی رعایت یا قدغن۔

ورجینا وولف نہ صرف ایک ناول نگار بلکہ ایک قابل قدر صحافی اور نقاد بھی تھیں ان کا مقالہ بعنوان A Room of One's Own 1929 تانیثی ادبی تحریک اور تنقید کی تاریخ میں اوّلین مقالوں میں شمار کیا جاتا ہے جو دو مختلف تقریروں کو جامع ہے اس کا موضوع عورت اور فکشن تھا۔ وولف نے پوری دیانتداری، قطعیت اور دانشمندی کے ساتھ عورت کے تئیں موجود و جاری ناانصافیوں اور صنفی استحصال کی طرف توجہ دلاتی ہے۔ وہ تعلیمی، معاشرتی اور اقتصادی سطح پر ایک عورت کی پسماندگی کے اسباب سوسائٹی کے اندر ہی تلاش کرتی ہیں وولف کے نزدیک (جیسا کہ وہ خود اپنے آپ کو ثابت کر چکی ہیں) عورت عقلی، فکری اور تخلیقی سطح پر بھی کم تر یا کمزور نہیں ہے بلکہ اس کی صلاحیتوں کو ہمیشہ جھٹلایا گیا ہے اور اسے کبھی وہ مراعات اور وہ ماحول ہی میسر نہیں آیا کہ وہ پورے شدومد اور اعتماد کے ساتھ اپنے آپ کو ادب کے لیے وقف کر سکے نتیجتہً بعض ادیباؤں کو احتجاجاً خودکشی بھی کرنی پڑی۔ بعض محض عورت قرار دیے جانے اور ان پر ایک خاص حد متعین کیے جانے

کی وجہ سے ذہنی امراض کی شکار ہو گئیں۔ بعض نے لکھنا ہی ترک کر دیا۔ عورت اسی وقت بہترین ادب تخلیق کر سکتی ہے جب اسے اپنا ایک نجی کمرہ مہیا کر دیا جائے جہاں وہ تن بہ تنہا پوری مرکزیت کے ساتھ تخلیقی کام انجام دے سکے اس صورت حال کو وہ ایک آمدنی سے تعبیر کرتی ہیں کہ عورت کو ایسی خلوت و دولت نصیب نہیں ہے جہاں وہ آزادی کے ساتھ سانس لے سکے۔ سوچ سکے۔ تخلیق کر سکے۔

وولف ادبی تاریخ مانیثی کی بعض اہم ادیباؤں اور ان کی تصنیفات کو خراج عقیدت پیش کرتی ہیں۔ بالخصوص لے بہن، ڈی۔ آسبورن، جے۔ آسٹن، ایملی اور این برونٹے کا خواتین کی حیثیت سے ادبی تعاون ناقابل فراموش ہے۔ وولف نے ناول کی ساخت کو خواتین کے لیے ایک بہترین اور کارگر آلہ اظہار قرار دیا ہے عورتیں نہ صرف عمدہ ناولوں کے ذریعے بلکہ شاعری میں بھی اپنے جوہر کا استعمال کر کے برابری کے دعوے کو صحیح ثابت کر سکتی ہیں۔

ورجینا وولف نے قاری کو بھی پدری نظام کا پروردہ وزائیدہ بتایا ہے کہ اسی طور پر اس کی ذہنیت، عادتوں اور پسند و ناپسند کے معیاروں کی تشکیل ہوتی ہے۔ وہ خاتون ادیباؤں سے ایک خاص قسم کے ادب کی توقع کرتا ہے اور مرد دوسرے قسم کی۔ اسی طرح وہ توقعات جو مرد کرداروں سے وابستہ کی جاتی ہیں نسوانی کرداروں سے قطعی مختلف ہوتی ہیں۔ حالات جب اتنے مشروط ہوں تو نسوانی ادب بھی مشروط ہی ہوگا۔ وولف کہتی ہیں کہ:

> اب تک جو ادب خواتین نے تصنیف کیا ہے اس پر مشروط کا جبر ہے۔ یعنی یہ وہ نہیں ہے جو وہ لکھنا چاہتی تھیں بلکہ وہ ہے جو مشروط حالات کے جبر یا قاری کی توقعات کے جبر نے لکھوایا۔ اور بقول وولف قاری نے ہمیشہ اسے منفی نقطہ نظر ہی سے دیکھا اور پڑھا ہے۔ اس سے بھی ایک تکلیف دہ صورت وہ ہے کہ بعض خواتین نے غیر معمولی صلاحیتوں کے باوجود لکھنا ہی ترک کر دیا۔

وولف کا مطمح نظر جو ہے یعنی جو واقعیت کہ قطعی واقعی ہے اسی کا تجزیہ اور محاسبہ ہے۔ وہ عورت جو کہ چوتھے چکّی میں سرگرداں ہے یا جس کا کام ہی

اور خانہ داری تک محدود کر دیا گیا ہے۔ اس میں منفی تخلیقی negative capability کی صلاحیت پیدا ہونا اتنا آسان نہیں ہوتا۔ نہ ہی وہ اتنی قادر ہو سکتی ہے کہ موجود پر خطِ تنسیخ کھینچ کر اپنے آپ کو انا کے بسیط میں ختم کر دے اور شخصیت کا فرار اس کے لیے ممکن ہے۔ وہ اپنی حدود میں رہ کر ہی اپنی سمت و حیثیت کا تعین کر سکتی ہے۔ وولف اسی نتیجے پر پہنچتی ہیں کہ:

> ایک عورت اور وہ بھی ایسی عورت کے لیے جنگ کے موضوع سے متعارف ہونا بڑا مشکل ہے جو خانہ داری کے کاموں تک محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ War and Piece جیسا ناول نہیں لکھ سکتی۔

وولف نے androgynism کے اس حیاتیاتی تصور پر بھی واضح طور پر روشنی ڈالی ہے جسے سب سے پہلے اساطیری ذہن نے خلق کیا تھا۔ وولف تذکیر و تانیث کے اس تصور کے منافی ہیں جس سے وحدت اور ہم آہنگی کے بجائے نفاق اور دوئی کو تحریک ملتی ہے۔ وہ ہر اس علاحدگی کے تصور کے خلاف ہیں جس کے تحت مرد و زن کی خصوصیات کو دو مختلف خانوں میں رکھ کر دیکھا جاتا ہے اور علی العموم اس قسم کی درجہ بندی چند مروج اور موجود از قبل مفروضات کا ایک تدریجی نتیجہ ہوتی ہے۔ وولف مسلسل تجربے کے بعد اس نتیجے پر پہنچتی ہیں کہ:

> غالباً وہ ذہن جو خالص تذکیری ہے، ایک خالص تانیثی ذہن کے سوا کچھ اور پیدا کر ہی نہیں سکتا۔

ورجینا وولف کے تصورات نے ادب و تنقید اور تانیثی صحافت پر گہرے اور دور رس اثرات قائم کیے ہیں۔

ورجینا وولف کے بعد تانیثی ادب و تنقید کی تحریک کو ساتویں دہائی میں ایک واضح شناخت مل جاتی ہے۔ عورت، جنس و صنف کی تفریق و وحدت، قدر، کم تری، جذباتی اور عقلی تخصیصات وغیرہ کے علاوہ نسوانی تجربہ، اس کا نقطۂ نظر، مرد کے تئیں اس کا رویہ، سماجی، سیاسی اور اقتصادی قدروں اور نظم کے تئیں اس کا نظریہ، عورت کا عورت کے تئیں نقطۂ نظر اس کی عضویت، تفاعلی کردار وغیرہ جیسے موضوعات کو اکثر دانش وروں نے اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔ جن تصنیفات

نے اس تحریک کے فروغ و اشاعت میں زبردست حصہ لیا ہے ان میں میری ایلمان کی Thinking about Woman 1968 کے ملیٹ کی Sexual Politics 1970 ایوا فیگز کی Patriarchal Attitudes 1970 ایلزبیتھ ہارڈوک کی Seducation and Betray 1974 ایلین موئرز کی Literary Women 1976 ایلین شووالٹر کی Literature of their Own 1977 اور سینڈرا گلبرٹ اور سوزان گیوبر کی The Mad Woman in the Attic 1978 جیسی تصنیفات کا درجہ اہم ہے۔ ان مصنفین کے مطالعے کے موضوع کا دائرہ انتہائی وسیع ہے۔ بالخصوص عورت اور اس کے ادب کو جس طرح مشروط طور پر سمجھا جاتا رہا ہے متذکرہ تصانیف میں ان کے اصل محرکات تک پہنچنے کی سعی کی گئی ہے۔

> تانیثی نقادوں نے پرانے بھرم توڑے اور یہ بتایا کہ دراصل عورت کے تعلق سے جو تصورات ہم تک پہنچتے ہیں وہ تمام کے تمام مرد اساس معاشرے کا ایک یقینی نتیجہ ہیں ان کی تشکیل کے پس پشت وہ تذکیری رویہ برسرِکار رہا ہے جس نے ہمیشہ ایک کو دوسرے پر فوقیت دی ہے۔ خواہ اس فوقیت کی بنیاد کتنی ہی غیر منطقی، غیر عقلی، رسمیاتی اور مفروضاتی ہی کیوں نہ ہو۔ ان مصنفین نے یہ بھی ثابت کیا کہ تاریخی طور پر مرد اپنے مخصوص تصورات کا اطلاق عورت پر کرتا آ رہا ہے یہی نہیں بلکہ اس نے ہمیشہ کچھ ایسے جواز بھی فراہم کیے ہیں ان جوازوں میں پیش تر اخلاقی اور 'صنفی عضویاتی' ہیں کہ طبعاً عورت ایک کم تر مخلوق ہے۔ تانیثین Feminists نے اس رویے کو ذکر مرکوز phallocentric قرار دیا ہے۔

اس ضمن میں سیمون دی بوار کی تصنیف The Second Sex (ترجمہ 1971) ایک انقلاب آفریں کارنامہ ہے۔ بوار کی تصنیف نہ تو مدافعہ ہے نہ اعتذاریہ بلکہ ایک واقعی اور مسلسل و موجود حقیقت کا اعتراف، یاد دہانی اور تجزیہ ہے۔ کہیں ان کی لَے احتجاجی ہے اور کہیں شکوہ آگیں۔ سیمون دی بوار کا شمار وجودیت کے اہم نظریہ سازوں میں کیا جاتا ہے۔ انھوں نے سارتر کے رسالے Les Tembs Moderne میں بھی معاون مدیر کی حیثیت سے کام کیا تھا۔ انھوں نے عورت کے پیچیدہ مسئلے کو فلسفیانہ بلکہ وجودی تصورِ حیات و کائنات

کی روشنی میں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے ان کے مطالعے میں تجربے کی صداقت پوری طرح نمایاں ہے۔

بوار نے ماضی و حال کی ادیباؤں کی تصنیفات کا نئے سرے سے جائزہ لینے کی ضرورت پر زور دیا ہے ان کی تحریروں پر جو کچھ کہ اقداری فیصلے کیے گئے ہیں ان میں بے لوث غیر جانبداری اور وسیع النظری کا فقدان ہے۔ ان کا تجزیہ یا تو ایک خاص قسم کے بنے بنائے فارمولے کے تحت کیا گیا ہے یا پیش از وقت یہ فرض کرلیا گیا ہے کہ موجود تحریر ایک عورت کے زور قلم کا نتیجہ ہے سو اس کی خوبیاں اور خامیاں بھی مقدر ہیں۔ بوار کا اصرار ہے کہ جب ان تحریروں کا مطالعہ نئی تانیثی آگہی اور ترقی یافتہ شعور کے تحت کیا جائے گا تو اس کے نتائج بھی قدرے مختلف برآمد ہوں گے۔ بوار کا خیال ہے کہ مصنفاؤں کی صحیح قدر شناسی نہ ہونے کی درج ذیل وجوہ ہیں۔

1. مرد کا غیر متبدل اور رسمی رویے پر اصرار۔
2. مصنفاؤں کی اقتصادی حالت۔ کیوں کہ کاروبار ادب پر مرد کی اجارہ داری ہے۔
3. ریڈیو، ٹی وی، اخبار، رسائل اور دیگر ذرائع ابلاغ پر مرد کی حاکمیت۔
4. ناشرین اور ان سے وابستہ مرد ناقدین کا متعصب رویہ۔
5. صنف اور جنس کے تخصص اور تخصیص پر اصرار۔ یعنی یہ نہیں دیکھنا کہ فی الموجود فن پارہ کیا اور کیسا ہے؟ اس کے مصنف کی جنس کو ایک خاص علت مان کر غیر استدلالی مفروضات گڑھنا اور ان پر بضد رہنا وغیرہ وغیرہ۔

تانیثی تنقید نے ایک طرف از سر نو قدر شناسی کے لیے فضا ہموار کی ہے اور دوسری طرف اس کی سعی تنقید کے معائر تبدیل کرنے سے عبارت ہے۔ تانیثی نقادوں نے لارنس کی مرد اساس ذہنیت کو ہدف ملامت بنایا ہے جو عورت کو محکوم اور حقیر ہستی متصور کرتی ہے۔ جیورج ایلیٹ، چارلوٹے برونتے اور ورجینا وولف کے افسانوی فن، اس کے سیاق اور کرداروں کا مطالعہ بھی تانیثی نقطۂ نظر سے کیا گیا ہے۔ جن نئی ادیباؤں کے افسانوی فن کو تانیثی نقادوں نے بلند درجہ عطا کیا ہے ان میں ژاں رائس، ڈورس لیسنگ اور ان کے علاوہ ٹِلی السن

کے نام اہم ہیں۔

ڈورس لیسنگ کی دو جلدوں پر مشتمل Collected Stories کو تانیثی نقادوں نے تانیثی ادب کی تاریخ میں ایک اہم مقام دیا ہے (1950) میں اس نے ایک سفید فام کسان کی بیوی اور سیاہ فام نوکر کے مابین رشتے کو بنیاد بنایا ہے کہ کس طرح ان دونوں کے تعلقات قائم ہوتے ہیں اور کیسے ایک متشدد موڑ پر ان کا خاتمہ ہوتا ہے اس کی The Golden Note Book (1962) بھی تحریک نسواں میں ایک سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ ڈورس کا تاس میدان سیاست تھا مگر وہ عورت بلکہ آزاد عورت کی بہت بڑی حامی تھی۔ اس نے کُل 14 ناول لکھے تھے۔ جن میں اس نے ایک ایسی عورت کے تصور کو پروان چڑھایا ہے جو متحرک، فعال اور گویا ہے۔ یہ وہی عورت ہے جسے مارکسی تانیثی تنقید نگاروں نے 'جدلی' سے موسوم کیا ہے ذکر تا ٹپ سے۔

ایک طرف تانیثی تحریک مرد و عورت کی مساوات کی قایل و مدعی ہے۔ دوسری طرف بعض ایسی خواتین نظریہ ساز ہیں جو عورت کی زبان کو مرد کی زبان سے مختلف قرار دیتی ہیں۔ اسی طرح بعض نقادوں نے خواتین کے ادب کو مردوں کے ادب سے علاحدہ ایک درجہ تفویض کیا ہے۔ ہیلن ککساؤس خواتین کے ادب کو ecriture feminine یعنی تانیثی ادب کے نام سے موسوم کرتی ہیں۔ ان کی نظر میں ایک ایسا ادب موجود ہے جو اپنے نظام الفاظ، نظام خیال اور نظام احساس کی بنیادوں پر مردوں کے ادب سے مختلف نشانات کا حامل ہے، مگر ان کے نزدیک یہ تفریق حیاتیاتی جبریت کا نتیجہ نہیں ہے بعد ازاں اپنی تصنیف The Laugh of the Meduse 1976 میں انھوں نے اس خیال کی پیروی کی ہے کہ ادب میں ایسی مثالوں کی بھی کمی نہیں ہے جب عورتوں نے مردوں اور مردوں نے عورتوں کی زبان میں مخاطبہ کیا ہے۔ ہمارے ادب میں ریختی اس کی ایک عمدہ مثال ہے افسانوی اور ڈرامائی ادب میں بھی عورتوں اور مردوں کی مکالماتی زبان بھی کسی ایک ہی مصنف کے ذہن کی پیداوار ہوتی ہے۔ خواہ وہ مرد

ہو یا عورت۔ ککساؤس کہتی ہیں کہ

مادرانہ سیاق ' غیرارادی طور پر بچّے کی لسانی عادات کی اوّلین تربیت گاہ ہوتا ہے۔ لسانی عادات کے تعیّن کے اس مرحلے کے بعد دوسرا مرحلہ سماجی سیاق کا ہوتا ہے۔ جہاں اسے ایک ایسی زبان سے سابقہ پڑتا ہے جو رسمی ہوتی ہے اور باہمی ترسیل کی ضرورتوں کو پورا کرتی ہے۔ دوسرے مرحلے پر واقع ہونے والی زبان کا دائرہ خاصہ وسیع ہوتا ہے اور اس کی بیشتر ساختوں پر مرد اساس معاشرے کی گہری چھاپ ہوتی ہے۔

ھیلن ککساؤس بچّے اور ماں کی رشتے کی کوکھ سے نمو پانے والی زبان کو بے حد موثر اور طاقتور کہتی ہیں۔ کیوں کہ اس زبان میں فطری بے ساختہ پن ہوتا ہے اور جو تعقّل، قصد اور منطق کے جبر سے پرے ہوتی ہے۔ اسی باعث ایسی زبان کی ساخت میں ایسا کوئی عنصر نہیں ہوتا جو معنی کے آزاد کھیل کی راہ میں مانع آتا ہو۔ ککساؤس ایسی زبان، یعنی مادرانہ ماحول میں پروان چڑھنے والی یا عادت میں ڈھلنے والی زبان کو مرد و عورت کی مشترک زبان قرار دیتی ہیں یعنی ہر دو جنس اس کا استعمال کرتی یا کرسکتی ہے۔

ھیلن ککساؤس کے برخلاف لوسی اری گیرے یہ مان کر چلتی ہیں کہ مردوں کے مقابلے پر عورتوں کی ایک زبان ہوتی ہے۔ اور جس کی خصوصیات ذکر مرکوز: phallocentric زبان کی ضد پر قایم ہوتی ہیں۔ لوسی اری گیرے کے مطابق اس زبان میں قدرے تنوع ہوتا ہے۔ مرد اساس زبان میں راست پن صلابت اور وبازت کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔ جب کہ نسائی زبان' ڈھلنے اور ڈھالنے کی خوبی سے متصف ہوتی ہے اسی لیے اری گیرے اسے سیّال، کثرت پذیر اور ثنی میسی زبان سے تعبیر کرتی ہیں۔

جولیا کرسٹیوا بھی نسائی زبان کو معنی سے معمور اور نشانیاتی قرار دیتی ہیں۔ مرد اساس زبان کے برخلاف اس کی تخصیصات نہ صرف یہ کہ مختلف بلکہ فوراً پہچان لی جاتی ہیں۔ کرسٹیوا نے اس زبان کو پیش از ایڈپی پس انجمن (دوئی)

اور قبل از لسانی سے تعبیر کیا ہے اور جو سیدھا رحمِ مادر سے تعلق رکھتی ہے۔ کرسٹیوا کی نظر میں جیمس جوائس اور ورجینا وولف کی زبان نشانیاتی sementic پارتھم کے لفظوں میں ان کے افسانوی ادب کی نوعیت مصنفانہ writerly: ہوتی ہے اسی باعث اس کا اسلوب معیّن نہیں بلکہ سیّال' ذہن سے بار بار پھسلنے والا معنی افزا اور معنی افشاں dissemination: ہے ساختیات structuralism: کی اصطلاح میں یہ parol: کا مسئلہ ہے۔ جیسے بیگماتِ اودھ کی زبان اور بالعموم عورتوں میں زبان زد محاوروں کو ہم ایک علاحدہ خصوصیت کے ساتھ موسوم کرتے ہیں۔ محوّلہ بالا تینوں تانیثین کی اہمیت اس معنی میں خاص ہے کہ یہ تانیثیت کی تھیوری ساز مانی جاتی ہیں۔

کسی نے فیمنزم کو صیغہ جمع میں feminists: کا نام دیا ہے۔ کیوں کہ اب تانیثیت کی کوئی ایک شکل نہیں رہی۔ اس پر بیک وقت تاریخیت، مارکسیت، تحلیل نفسی، ساختیات اور پس ساختیات وغیرہ کے گہرے اثرات ہیں۔ بعض ساختیاتی تانیثین نے ساختیات و نشانیات کے اصولوں کی روشنی میں افسانوی ادب اور بالخصوص افسانوی کرداروں کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ فرانسیسی تانیثیت پر تحلیل نفسی کا گہرا اثر ہے بالخصوص ژاک لاکاں کا۔ اسی کے پہلو بہ پہلو ژاک دریدا کی رد تشکیلی فکر اور دیگر پس ساختیاتیین کے اثرات بھی بے حد نمایاں ہیں۔ فرانسیسی تانیثین کے یہاں نظریۂ لزومیت essentialism: کا گہرا اثر ہے۔ وہ بعض روایتی تخصیصات اور معیارات کو لازمی گردانتے ہیں/گردانتی ہیں۔ تاہم ان کے نظریات 'حیاتیاتی' جبریت کے منافی ہیں بجائے اس کے سماجی اور معاشی محرکات خاص اہمیت رکھتے ہیں جو کئی نفسیاتی مسائل کا باعث بھی بنتے ہیں۔ اس طرح ادب میں خواتین کے ادب کی معنویت، قبولیت اور اس کی نوعیت جیسے امور کی بنیاد پر تانیثی تھیوری کی تشکیل کی گئی اور ادبی زبان کا یہ مسئلہ بھی زیر بحث آیا کہ کیوں کہ مغربی زبانیں مرد مغلوب اور

مرد پرداختہ ہیں۔ دریدا نے اسی تصور کے تحت تمام ادبی مخاطبات discourses کی زبان کو لنگ مرکز phallocentric: یا لنگ مرکز زبان phallogocentric: کا حامل قرار دیا ہے۔ جولیا کرسٹوا کے علاوہ ٹورل موائے کی Sexual/Textual Poetics میں بھی ان اثرات کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ تانیثیت و پس ساختیات کے رشتے کا تجزیہ کرس ویڈن نے اپنی تصنیف Feministic Practice and Post Structural Theory 1987 میں وضاحت کے ساتھ کیا ہے۔

فرانسیسی تانیثیں کی تنقید مخاطبہ مرکوز ہے جب کہ اینگلو امریکن اسکول تاریخ اساس کہلاتا ہے۔ یعنی وہ "تاریخ" جو ادبی بھی ہے اور انسانی تجربات کا ایک بحر ذخار بھی۔

اینگلو امریکی تانیثین اپنی فکر میں اضافیت کے قائل ہیں۔ ان کے نزدیک ایسی کوئی بنیادی یا لازمی تخصیصات نہیں ہیں جو کسی خاتون ادیب اور مرد ادیب کی تخلیقات و تصنیفات کے مابین حد فاصل قائم کرتی ہوں۔ ادبی "تاریخ" میں تخصیصات کو قائم کرنے یا زور دینے والے نقادوں نے محض ایک بزعم خود غلط رجحان یا تعصب کو چلن کے طور پر قبول کیا اور فہم عامہ کے مطابق اپنی ترجیحات متعین کی ہیں۔ اینگلو امریکی اسکول نے محض خواتین کے اور خواتین کے لیے تحریر کردہ ادب اس کے مسائل اور محرکات ہی کو اپنے تجزیے اور مطالعے کا موضوع بنایا ہے۔ اس صورت میں بین المتنی موضوعات کے ساتھ فوق المتنی دنیا بھی ان کے مطالعے کا معروض بن جاتی ہے۔

امریکہ میں تانیثی مطالعات نے کافی فروغ پایا ہے۔ انگلستان میں بھی ان طباعتی اداروں کی تعداد میں روز افزوں اضافہ ہو رہا ہے جن کا انتظامیہ اور جن کے مالکانہ حقوق خواتین کے ہاتھ میں ہیں۔ ان خواتین نے طاق نسیاں ماضی سے کئی ایسی مصنفاؤں کے ادب کو پہلی یا دوسری بار طبع کیا جو یا تو فراموش کردہ تھا۔ یا جو قدر افزائی سے "تا ہنوز محروم" تھی ان میں ایچ مارٹینو۔ ای۔ بی براؤننگ، اور ایم۔ سینکلیر جیسی ادیباؤں کے نام بھی ہیں۔

تانیثی تنقید خواتین کے ادب کی تنقید ہی سے عبارت نہیں ہے۔ بلکہ ان مرد ادیبوں کی تصنیفات کو بھی اس نے اپنا موضوع بنایا ہے جن کے یہاں منفی یا مثبت طور پر عورت سے متعلق فہم مترشح ہے۔ تانیثی نقادان فن نے اپنی زاویوں سے ہارڈی، جیورج ایلیٹ، چارلوٹے برونٹے اور جوائس کے فکرو فن کا تجزیہ کیا ہے۔

دیکھیے:

criticism *deconstruction* *structuralism*

سیاق

1. Josephine Donovan, ed., Feminist Literary Criticism: Exploration in Theory, 1975.
2. K.K.Ruthven, Feminist Literary Studies: An Introduction, 1984.
3. Hester Eienstein, Contemporary Feminist Thought, 1984.
4. Elaine Showalter, The New Feminist Criticism: Essays on Women Literature and Theory, 1986.
5. Mary Eagleton, ed., Feminist Literary Theory: A Reader, 1986.
6. Linda Kauffman, ed., Gender and Theory: Dialogues in Feminist Criticism, 1989.

CRITICISM, HISTORICAL:

تاریخی تنقید

تاریخ نام ہے اس عہدِ رواں کے تسلسل کا جو وقوعہ بہ وقوعہ، ساعت بہ ساعت ماضی کے عظیم لاشعور کدے میں ڈھلتا جا رہا ہے۔ حال، ماضی کی کوکھ ہی میں کھلنے والے زمانے سے عبارت ہے۔ اس کی دوسری صورت اس ماضی سے وابستہ ہے جو مسلسل حال یا عہدِ رواں کی کوکھ سے جنم لیتا رہتا ہے۔ تاریخ اسی طویل ترین ماضی کا نام ہے جو عہد بہ عہد اپنے حال کے کھینچے ہی سے پہچانا جاتا ہے۔ ادب میں عہدِ رواں، روحِ رواں کا درجہ پا لیتا ہے اور جو کبھی تاریخ کی ایک دستاویز بن جاتا ہے اور کبھی داستان۔

تاریخی طریق رسائی ادبی متون کی تنقید و تفہیم کے ضمن میں ماورائی یا خود کار جمالیاتی قدر کے دعوے کو بنیاد بنانے سے گریز کرتا ہے۔ اس کا بنیادی مصدر ادب و تاریخ کا رشتہ ہے کہ تاریخ ایک زبردست قوت ہے جو دیگر انسانی صحیفوں اور شعبوں کے علاوہ انسانی فہم اور جذبوں کی نئی تشکیل کرتی اور اس حوالے سے ادب و فن نیز نظامِ لسان کو نئی حرکت سے آشنا کرتی ہے۔ تاریخیت ہمیشہ استنادیت کے معائر کو تہس نہس کرتی ہے اور متون کی نئی تشکیلات کے جواز بھی فراہم کرتی ہے۔

قواعدیات کا ایک نحوی متداول لسانی تشکیلات کا نظام ہے،
دوسرا ادبی قواعدیات یا لسانی ادبی قواعدیات کا وہ نظام ہے جو فکر و فن

کے تعلق سے روایت کے جدلی اور محسوس و غیر محسوس عمل کے تحت مسلسل تبدیلیوں سے دوچار ہوتا رہتا ہے۔

اس عمل کے تحت ادبی زبان، ادبی اصناف اور ان کی خارجی و داخلی گہری ساختوں اور مفاہیم و معانی میں گوناگوں تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی ہیں بلکہ ادبی اصناف و ہیئتوں کے درمیان باہمی تصادم و تعاون سے نئے انضمامات عمل میں آتے رہتے ہیں۔

ادبی نقاد تاریخیت : historicism کے حوالے سے ان نئی صورتوں کے سیاقی مظہر اور ان قوتوں اور ان سرچشموں تک پہنچنے کی سعی کرتا ہے جن کا تعلق تاریخ اور اس کے عمل سے ہے۔ وہ بین اللدوائی تقابل کے ذریعے زبان میں واقع تدریجی تبدیلیوں، الفاظ کی نئی تعبیرات ترک کردہ، پامال، گم کردہ، غریب، دخیل اور نئے الفاظ اور ان کے نئے نوشتوں اور مرکبات، نیز نئے موضوعات، اور ان کے اشتقاقات جیسی نوعیتوں پر مطالعے کی بنیاد رکھتا ہے۔ اس کی بنا بر ترجیح فن کار اور اس کے فن کے باہمی رشتے کے علاوہ لسان کے اس تاریخی کردار پر بھی ہوتی ہے جو تدریجاً جدلی ہوتا ہے اور مختلف لسانی تہذیبیں جس پر اثر انداز ہوتی رہتی ہیں۔

تاریخ کی تشکیل میں اقتصادی، سیاسی اور تہذیبی قوتوں کے علاوہ عصری تصورات کی بھی بڑی اہمیت ہوتی ہے اور خود تاریخ ان تصورات کی تشکیل میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ عصری تصورات، قرائن یا مفاہمے conventions: اور رویے راست یا نا راست، کبھی محسوس اور کبھی نامحسوس طور پر ادبی دانش پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ تاریخی نقاد ان کے حوالے سے ادب کے ماضی اور اس سے وابستہ روایات کی چھان بین کرتا ہے۔ اسی طرح تاریخ کے اس دورانیے میں سیاسی و اقتصادی، تہذیبی اور مذہبی قوتوں اور ان کے جبر کی نوعیت کیا تھی؟ ان تمام عوامل نے مل کر کس نظامِ اخلاق و اقدار کی تشکیل کی ہے؟ جیسے سوالات کو مرکزی اہمیت دی جاتی ہے۔ مارکس کی رو سے تاریخ، مسلسل جدلیت

سے عبارت ہے۔ جو خود ایک جبر، ایک حرکت ہے۔ تغیر جس کی فطرت ہے۔ مارکسی نقاد کے نزدیک ادب و فن بھی تاریخ کے تحت ایک مسلسل تغیر پذیر حقیقت ہے۔

ادب میں تاریخی مطالعے کے معنی ادبی قدر شناسی کے عمل میں "تاریخی طریق رسائی" پر ترجیح کے ہیں۔ اسے تین شقوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

ا۔ روایتی تاریخی طریق رسائی: *Traditional historical approach*

ب۔ مارکسی تاریخی طریق رسائی: *Marxist historical approach*

ج۔ نو تاریخی طریق رسائی: *New historical approach*

مارکس سے قبل جن لوگوں کی ترجیح تاریخ اساس مطالعے پر تھی ان میں یا تو فلسفی نقاد تھے یا وہ لوگ تھے جن کی جڑیں دینیات میں گہری تھیں۔ فلسفی نقادوں کی مساعی تاریخیات اور ادب کے باہمی رشتے کو مطالعہ ادب کا ایک باقاعدہ موضوع بنانے پر بنتی ہیں ان نقادوں نے تجزیاتی طریق کار کی بنیادیں بھی مستحکم کیں اور ادب کی قایم بالذات حیثیت پر بھی کاری ضرب لگائی۔ ان کا خیال تھا کہ ادب کا سیاق ان تہذیبی اور سماجی رشتوں سے مرکب ہے، جن کا مرکز و محور تاریخ ہوتی ہے نسل اور خاندان کے تصورات بھی اس میں شامل کر لیں تو اس کا سلسلہ نفسیات سے ہوتا ہوا تاریخی نفسیات تک پہنچ جاتا ہے۔

اطالوی فلسفی وکو (1744-1688) ہی وہ پہلا فلسفی نقاد ہے جس نے 1725 میں ادب و تاریخ کے باہمی گہرے تاثراتی رشتے کا دعویٰ تاریخی سائیکل کے نظریے کے نام سے پیش کیا۔ اس نے تاریخی تبدیلی کو ایک دائرے میں حرکت کرنے والے نا ختتم سلسلہ عمل سے تعبیر کرتے ہوئے بربریت، ہیروئیت اور معقولیت کے دور کی باری باری سے بازگردی کی دلیل پیش کی ہے۔ ہر دور تاریخ کا ایک ایسا موڑ ہے جہاں سیاسی، تہذیبی اور لسانی صورتیں بہ یک وقت کئی قسم کی تبدیلیوں سے دوچار ہوتی ہیں۔

ہر مرحلے کے آخر میں جب شکست و ریخت کا عمل مکمل ہو جاتا

ہے تب پھر ایک نئی گردش یا سائیکل اسی انتشار کی کوکھ سے وقوع پذیر ہوتی ہے۔

مارکس نے بھی تاریخی گردش کا تصور پیش کیا ہے۔ مگر وہ پوری انسانیات کی تاریخ کے معروضی مطالعے اور تجزیے کے بعد لے ایک سائنسی دعوے کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ وکو کے انتشار کی کوکھ سے پیدا ہونے والی نئی گردش یا نئے سلسلہ عمل کا تصور مارکس سے وقوع ماقبل :prochramistic مانا جائے گا۔ مارکس کے یہاں منفی اور مثبت یا دعویٰ اور ردّ دعویٰ اور پھر ضدوں کے مرکب سے ایک نئے دعویٰ یا مثبت صورت کے واقع ہونے کے ایک مسلسل جدلیت کے عمل کا تصور پنہاں ہے جو حرکت، تغیر اور ارتقا کی دلیل ہے۔ وکو نے دعویٰ ضرور پیش کیا ہے اور اس میں تاریخی ارتقا، اور ایک قانون کے تحت سماجی ارتقا کا تصور بھی پوشیدہ ہے۔ مگر وہ مارکس کی وسیع تر استدلالی بصیرت سے بعید ہے۔

سوروکن پٹرم اور تواین بی کی سماجی اور تاریخی فکر وکو کے نظریے ہی سے اپنی توسیع کر سکتی ہے۔

وکو کا خیال ہے کہ

> شاعری کی زبان، ہیروئی عہد میں استعاراتی ہوتی اور احساسی سطح پر بے حد فروغ پاتی ہے۔ ھومر کے رزمیے اس مثال کی معراج ہیں مگر وکو کے نزدیک یہ رزمیے کسی ایک فرد کا تخلیقی کرشمہ نہ ہو کر صدیوں کی اجتماعی کوششوں کا نتیجہ ہیں۔

وکو معقولیت کو نثر سے جوڑتا ہے کہ جیسے ہی عقلیت کا دور شروع ہوتا ہے نثر وجود میں آجاتی ہے۔ وکو کے علاوہ ھرڈر اور ٹین نے ادب میں تاریخی مطالعے کو ایک تحریک میں بدل دیا۔

ادبی مورخ یا تاریخی نقاد ادبی تاریخ اور اس کی روایات کی تشکیل کی روشنی میں اپنے تجزیوں کو مرتب کرتا ہے یا عہد بہ عہد سماجی، سیاسی اور تہذیبی محرکات و عوامل پر اپنی ترجیح کی بنیاد رکھ کر ادب و فن

کی سمت و رفتار کا تعین کرتا ہے۔

> ایک سطح پر ادب زمان و مکان سے ماورا ان قدروں کی امانت ہے جو عرف عام میں دائمی اور آفاقی کہلاتی ہیں۔ جہاں تاریخ زمانے کے تصور کے لحاظ سے مسلسل قدامت کا درجہ اختیار کرتی جاتی ہے اور ہم مختلف پیمانوں سے اس کی قدامت کا تعین کرتے رہتے ہیں وہیں ادب ہمیشہ اور ہر دور میں اپنی قدامت اور ماضیت کے باوجود اپنی اخلاقی اور جمالیاتی معنویت کے احساس کو تازہ دم رکھتا ہے۔

تاہم حقیقت کی یہ ایک سطح ہے دوسری سطح پر وہی ادب جو ہر دور میں اپنی حرکت سے ہمیں سرشار رکھتا ہے اور ہم اس کی معاملت میں زمانے کی تحدید کا وظیفہ بھول جاتے ہیں اپنے عصر کا بھی اہم ترین حوالہ ہوتا ہے۔ اس طرح قدروں کے تعلق سے دائمیت کا تصور اضافیت میں بدل جاتا ہے۔

> ایسا نہیں ہوتا کہ جو آج بامعنی ہے وہ کل بھی اتنا ہی بامعنی تھا بلکہ تاریخ کے سفر کے ساتھ ساتھ تنقیدی فہم جس قدر حساس معلوم اور وسیع سے وسیع تر ہوتی جا رہی ہے نیز تناظرات کی نوعیت بدلتی جا رہی ہے۔ اسی قدر ہم پہلے کی بہ نسبت بہتر سے بہتر طور پر ادبی شہ پاروں کو بیان کرتے جا رہے ہیں۔ کل کی کوتاہ قدری آج بلند قامتی میں بدل گئی ہے۔ ملٹن، دانتے یا غالب کل اتنے بامعنی نہ تھے اور نہ اتنی توقیر کے ساتھ کبھی ہماری فہم کا حصہ بنے تھے، جتنے آج ہیں۔

زمانے کے فرق کے ساتھ ادبی بصیرتوں میں کس کس نوع کی تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں؟ اور ایک عہد کا ادبی محاورہ دوسرے عہد سے کیوں کر میل نہیں کھاتا؟ وہ کون سے اجزا ہیں جو ایک عہد کے فن پارے کو دوسرے عہد میں اجنبی یا زیادہ بامعنی بنا دیتے ہیں۔ تاریخی قوتوں کا عمل اگر فیصلہ کن اور ثابت ہے تو ایک ہی عہد کے یکساں تاریخی سیاق میں ادبی یا تخلیقی تجربے کی نوعیت بھی یکساں کیوں نہیں ہوتی ہم یہ فرض کرتے ہیں کہ تاریخی نقاد، تقابلی مطالعے کے ذریعے ان

سوالات کے جواب مہیا کرتا ہے یا اسے مہیا کرنے چاہییں۔

تاریخی نقاد یہ بھی دیکھتا ہے کہ انفرادی اور اجتماعی سطح پر عہد بہ عہد تصورات، مفاہیم اور مذاق کی نوعیت کیا تھی؟ ہیئت و لسان، اصناف اور اسالیب، نیز قوسیات archetypes: اور مشعرات allusions: کے نظام میں جو بدلی ہوئی صورت ہے اس کے تاریخی یا غیر تاریخی محرکات کیا ہیں؟ تاریخی عمومیت و فضیلت کے ساتھ ساتھ ادبی تاریخ اور روایت و لسانی شعریات کے عمل اور محسوس و کم محسوس جمالیاتی تبدیلیوں کے علم کے بغیر محولہ بالا سوالات کے حل تقریباً ناممکن ہیں۔

ہر عہد کا نظام اقدار، ذوق اور جمالیاتی مقتضیات بھی مختلف ہوتے ہیں۔ ایک سطح پر ایک ایسی معروضیت پیدا کرنا ضروری ہے کہ اپنے عہد سے پرے ہو کر بھی حقائق کا تجزیہ کیا جا سکے۔ عہد الزبیتھ اور وکٹورین عہد کی اخلاقیات، جاگیردارانہ نظام اور سرمایہ دارانہ نظام میں انسانی کردار و اعمال نیز ردہائے عمل میں نمایاں تضاد ہے۔ تضاد کی یہ صورت ادب و شعر میں بھی موجود ہے۔

> جن سماجوں یا تہذیبی گروں میں نثری اصناف کے آغاز و ارتقا کی تاریخ جتنی قدیم ہے۔ اتنا ہی قدیم وہاں کے ادب میں تاریخ اور تہذیب کی نمائندگی کا سراغ ملتا ہے۔

تاریخ چوں کہ مسلسل حرکت ہے، اس لیے دور بہ دور قدر شناسی کے پیمانوں میں بھی کبھی یکساں روی نہیں پائی جاتی۔ تاریخی نقاد کی ترجیح دائمی قدروں کے تصور کے برخلاف اضافیت پر ہوتی ہے کہ ایک عہد کے جمالیاتی و تنقیدی معائر کو کسی دوسرے عہد کے ادب پر منطبق نہیں کیا جا سکتا۔ یہ نظریہ بالخصوص قدروں کے اضافی تصور کی روشنی میں ردتشکیل deconstruction: کے طریق فہم میں بھی مضمر ہے۔

> اس میں کوئی شک نہیں کہ تاریخی فہم، تنقید کا ایک موثر ذریعہ ہے۔ تاریخ کو مجموعی انسانی حافظہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ جب بھی ادب یا

زبان اس حافظے کو برانگیخت کرتی ہے ، اشیاء و ادراکات کی نئی صورتیں
متشکل ہونے لگتی ہیں ۔

تاہم کوئی بھی تاریخی مطالعہ ادب کے ہمہ جہت مطالعے کی ضرورت
کو پورا نہیں کرسکتا ۔ تاریخیت ، ادبی معنی ، اور قدر کے تعین کوئی قطعی پیمانہ
مہیا کرنے سے قاصر ہے ۔ اس سے تنقید کے امتیازی حسن اس عمل تحسین کی
توقع بھی نہیں کی جاسکتی ۔ کیوں کہ اس قسم کی تنقید اکثر کم علم اور کم صلاحیت
والے نقادوں کے ہاتھوں میں تشہیر کا ذریعہ بن جاتی ہے ۔ ان کے
یہاں تاریخ علم بنتا ہے نہ فلسفہ اور نہ تجزیہ ، نتیجتاً ان کی تنقید یا تو
محض نفس موضوع کی غیر دلچسپ اور غیر تخلیقی باز آفرینی کی سطح تک آکر
رک جاتی ہے یا جس تاریخ کو علم فراہم کرتی ہے وہ نقل در نقل کردہ
غیر مستند ، غیر تحقیقی اور جذباتی تاریخی کتابوں سے ماخوذ ہوتا ہے ۔

ادبی نقادوں سے قبل ہرمینیات : *hermineutics:* نے تاریخ کے
عنصر کو اپنی تعبیرات میں برقرار رکھا تھا مگر ان کے مطالعے کا موضوع
دینیاتی ادب تھا اور موضوع کا تقدس بہت سی ذہنی آزادیوں اور معروضی
اور قدرے خود کار تجزیے کی راہ میں مانع آتا ہے ۔ ادبی نقادوں میں
ڈاکٹر جانسن *(1784-1709)* ہی وہ پہلا شخص ہے جس نے ادب
اور تاریخ کے فعال کردار کی اہمیت اور معنویت کی طرف متوجہ کیا تھا ۔ اس
کا خیال ہے کہ شاعری کو اس کی جائے وقوع سے وابستہ کرکے دیکھنا
چاہیے ۔ وہ اقدار و تصورات جن کی نشو و نما تاریخ کے ایک خاص عہد سے
وابستہ ہوتی ہے ، تحقیق شعر میں بھی ایک اہم کردار ادا کرتے ہیں ۔ یہ تصور
کہ قدر شناسی کے اصول نہ تو قطعی ہوتے ہیں اور نہ ان کا اطلاق بیک
وقت مختلف ادوار پر کیا جا سکتا ہے ۔ ڈاکٹر جانسن کے اس
خیال پر مبنی ہے کہ اچھے اور برے ادب کو جانچنے کے وہ اصول جو
ایک دور کے ادب کے لیے مناسب تھے ضروری نہیں کہ وہی اصول
کسی دوسرے دور کے حق میں بھی اسی قدر ہی مناسب ہوں ۔ ڈاکٹر
جانسن کی اس روایت کا سلسلہ جدید ادوار میں ایف ۔ او ۔ میتھیسن

اور ایل ۔ سی ۔ نائٹس تک پہنچتا ہے ۔ جنھوں نے فن اور سماجی قوتوں کے
باہمی رشتے کو تو بنیاد بنایا مگر کسی طے شدہ آئیڈیولوجی کو ترجیح نہیں دی ۔

در اصل آئیڈیولوجی کا تصور ہی مارکس کی دین ہے ۔ مارکس نے
تاریخ کو محض ایک روایتی علم و فلسفے کے طور پر قبول نہیں کیا تھا بلکہ
اس نے فلسفے کو اس کی خالص اور رسمی تجریدیت کو منہا کرکے
سائنسی فلسفے میں اور تاریخ کو تاریخی مادیت *historical materialism*
میں بدل دیا ، جو مسلسل تغیر پذیر اور رو بہ ارتقا ہے ۔ مارکسی نقاد
ادب کو طبقاتی کشمکش کا مظہر اور اس کا ایک آلہ قرار دیتا ہے
جو اس کے ترقی کے مقصد کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتا ہے ۔ مارکسی
نظریہ تاریخ میں طبقاتی کشمکش یا سماجی تاریخی عوامل کی حیثیت بنیادی
ہے اور ادب پوری صداقت کے ساتھ ان عوامل اور اس کشمکش کی
بطور حقیقت نمائندگی کرتا ہے ۔ حقیقت : *reality* جسے سماجی
حقیقت *social realism:* کہنا زیادہ مناسب ہوگا ، بہ الفاظ مارکس
فی نفسہ تغیر آشنا اور حرکت پذیر ہوتی ہے ۔

وکو سے ھرڈر اور مارکس تک تصور تاریخ میں تدریجی
ارتقا کا تصور بھی پنہاں ہے ، جس کا رخ ایک بہتر بشری سماج کی
طرف ہے ۔ انیسویں صدی کے آخری دہوں میں تاریخی تنقید نے ایک
باضابطہ واضح شکل اختیار کرلی تھی ۔ بالخصوص معقولیت اور معروضیت
پر غیر معمولی اصرار کی وجہ سے عملی تنقید نے سائنسی تجزیے کی سطح پالی
تھی انیسویں صدی کی ربع آخر میں تقریباً تمام علوم کی درجہ بندی کی جارہی
تھی ۔ اسی دورانیے میں تنقید کی جمالیات بھی علم کے مختلف گروں سے
متاثر ہوئی اور اس نے اپنے طریق عمل میں سائنس کی ترجیحات کو
بالخصوص حوالے کا موضوع بنایا ۔

تاریخی تنقید کو بعض نو مارکسی اور بعض غیر مارکسی مگر تاریخی اور بعض
ادبی جمالیات کے نئے مربین نے ایک نئی جہت عطا کی ہے اسے
اصطلاحاً نو تاریخی تنقید یا نو تاریخیت *new historicism:* کا نام

دیا گیا ہے جو محولہ بالا تاریخی تنقید کی مختلف تھیوریوں اور طریق ہائے کار کی توسیع بھی ہے اور مارکس کے اقداری تصور سے بہت کچھ اخذ کرنے کے باوجود مارکس کو اپنے طور پر نئے سرے سے مرتب و بحال بھی کرتی ہے سب سے پہلے ویسلی مارس نے 1972ء میں نئی تاریخیت کا بطور اصطلاح استعمال کیا۔

نوتاریخی طریق رسائی کی ایک صورت نو مارکسی طرز تنقید بھی دیکھی جا سکتی ہے جو ادب و نظریے کے مابین ایک نئے اور بامعنی اشتراک کی جستجو کرتا ہے۔ ان میں ریمنڈ ولیمز، اسٹیفن گرین بلاٹ، سکوان برکووچ، میکائل فشر، لن ھنٹ، لین واوٹ اور ایڈورڈ سعید کے نام سر فہرست ہیں۔ انھوں نے نوتاریخیت کی جڑوں کو پختہ کیا ہے اور لوکاچ، ٹرلنگ اور ولسن کی قایم کردہ روایات (جن کی بنا پر موجود و جاری مارکسی تفہیمی روایت کو ناکافی قرار دیا گیا تھا۔ نئی ترجیحات کے انبوہ میں اتنی بامعنی نہیں رہ گئیں۔ مارکسی فکر یا تاریخ کو نیا تصور مہیا کرنے والوں میں صرف نو مارکسی ہی نہیں ہیں۔ وہ نو مارکسی بھی ہیں جنھیں پس ساختیاتیین post structuralists: کہا جاتا ہے گولڈ مان، پیئر ماشیرے، لوئی التھیوسے، ٹیری ایگلٹن اور فریڈرک جیمسن وغیرہ یا جن کا شمار پس ساختیاتیین میں تو کیا جاتا ہے مگر نظریاتی سطح پر مارکس سے براہ راست ان کی وفاداریاں وابستہ نہیں ہیں جیسے ہالنس روبرٹ یاؤس۔ حتیٰ کہ رولاں بارتھ اور ژاک دریدا بھی مارکسی تعلیمات کے اثر سے انکار کرنے کی جرأت نہیں کرتے۔

نوتاریخیوں نے مارکس اور اینگلز کی اُن اصطلاحات کو زیادہ توجہ اور ذمہ داری کے ساتھ استعمال کیا ہے جن کا مقصود پیداواری قوتوں اور رشتوں کے پس منظر میں معاشیات اور ارتقاکے نظریے کے دعاوی کی محض توضیح تھا۔ جدید مارکسی نقادوں نے انھیں معنی کا نیا تناظر دیا اور آئیڈیولوجی کی رسمی منطق ہی بدل کر رکھ دی۔ اب رواتی پارٹی لائحۂ عمل کے بمقابلہ تھیوری سازی کو زیادہ کارگر اور ناگزیر سمجھا جارہا ہے۔

یہی سبب ہے کہ پروپگنڈے کا ان کی شماریات میں کوئی درجہ نہیں ہے اور نہ ہی اجتماعیت کا وہ نظریہ انھیں قبول ہے جہاں ذہانت اپنے افراد سے محروم ہو کر رہ جاتی ہے۔

موریس ڈکسٹین نے یہ کہتے ہوئے نوتاریخیت کا خیر مقدم کیا ہے کہ اب ادبی تنقید کو پھر سے اپنا کھویا ہوا سماجی و سیاسی پس منظر مل گیا ہے۔ ساختیات کی اس جہت کا وہ قایل ہے کہ اس نے سماجی وتہذیبی تنقید کو تقویت بخشی ہے۔ مارکسیت یا "تانیثیت یا نوتاریخیت کی نفی اس کے مقاصد میں شامل نہیں ہے۔ جب کہ اکثر نوتاریخیوں نے ادبی تفہیم وتجزیے کے ضمن میں تنقید نو new criticism کی ہیئت پسندی ہی نہیں ساختیات، پس ساختیات اور ہرمینیاتی تصورِ تفہیم کی بھی بعض بنیادی عدم مطابقتوں کی بنا پر سخت قسم کی تنقید کی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ردتشکیل کا اثر نوتاریخیت زایل کر رہی ہے اور تنقید میں شخصی وسوانحی عنصر اب اتنا غیر ترجیحی نہیں رہ گیا ہے۔

نوتاریخی نقادوں کا جھکاؤ اخلاقی اضافیت کے تحت ان تبدیل شدہ صداقتوں کے معائنہ کی طرف ہے جن کی نوعیت ہمیشہ بدلتی رہتی ہے۔ اشیاء و فہم کی نوعیتوں کی تفریق نے نومارکسی نقادوں کے تاریخی تصور پر ہمیز کی ہے۔ نوتاریخی نقاد موضوع کے اس اخلاقی یا غیر اخلاقی تصور پر سوالیہ نشان قایم کرتے ہیں جو فہم عامہ کا نتیجہ ہے۔ جس کی نظر میں بریخت کی غیر رسمی ڈرامائی تکنیکیں یا کافکا کا حبس دروں بھی اتنا ہی بامعنی ہے جتنا کہ اینڈرسن کا افسانوی ادب، جس میں ہمیشہ دُکھی انسانوں کے ساتھ ہمدردانہ رویّہ تہ نشین رہتا ہے اور جو او۔ برین کے لفظوں میں امریکہ کی روح کا علاج کرنا چاہتا ہے۔ قرۃ العین کا فن جو تمام وقتوں کی ذہنی اور بحرانی تاریخ کو منعکس کرنے کی طرف رجوع ہے، تاریخ کے ناواضح اور داخلی جبر کا نتیجہ ہے۔ اسی جبر کا ایک مختلف تجربہ انور سجاد اور دوستو وسکی کے فن اور فخر زماں کے ناولوں میں بھی پنہاں ہے۔ مارسل پروست اور ژید کے ناولوں'

ایپس ناگی کے دیوار کے پیچھے اور جوگندر پال کے خواب رو کے تصادم کے پس پشت بھی راست یا ناراست تاریخ کا کردار عمل آور ہے ، اور تاریخ کا کردار اصلاً سیاست کا کردار ہے ۔ جو ہر بیئت کے فن کی بافت بھی ہے ۔

موجودہ معنی میں تاریخ کا دوسرا نام سیاست ہی ہے ۔ اگر نو تاریخی تنقید اپنی اساس میں سیاسی تنقید ہے تو سیاسی تنقید کے لیے اس تاریخی علاوہ تعینیت کی ضرورت نہیں ہوتی جو تاریخی تنقید کے ساتھ مشروط سمجھی جاتی ہے ۔ نو تاریخی تنقید سیاست کو تاریخ کے تناظر کے طور پر اخذ نہیں کرتی بلکہ سیاست ، تاریخ ہی نہیں دیگر تمام سماجی امور و صورت حالات کی ایک متحرک قوت کا کردار ادا کرتی ہے ، نیز یہ کہ تمام متون قطعاً سیاسی معنی کے ساتھ خصوصیت رکھتے ہیں ۔ اکثر نو تاریخیوں کا اصرار ہے کہ تمام ادب ہی سیاست کے ساتھ مشروط ہے ۔ ادبی تنقید کو بھی سیاست کے تابع سمجھنا چاہیے ۔ (ٹیری ایگلٹن) اس کے دیگر مضمرات میں تہذیبی و سماجی اقدار اور اقتصادی صورت حالات کا درجہ بھی اہم ہے ۔ اسی حوالے سے فریڈرک جیمسن نے اپنی تصنیف The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art. 1971. میں متن کے سیاسی لاشعور کا تصور اخذ کیا ہے ۔ یعنی تاریخی اور نظریاتی سطح پر وہ سب کچھ ان کہا یا دبا کچلا ہوا جو مخفی یا تحت المتن sub-text: ... ہوتا ہے ۔

ایک تاریخ وہ ہوتی ہے جو تاریخ اندر ہونے کے باوجود تاریخ باہر ہوتی ہے ۔ یعنی فوق التاریخ ۔ تاریخ کی وہ صورت ہے جو دانستہ یا نادانستہ دہرانے سے رہ گئی ہے یا تاریخ دانوں کے لیے جس کی اپنے زمانے یا خود ان کے معاصر زمانے میں کوئی قیمت نہیں تھی یا جس کا تعلق انتہائی نا محسوس محرک کی طور پر تھا یا بدیعیت یا لسانی جبر نے جس کی نوعیت ہی بدل کر رکھ دی ۔ لیکن ادبی تجربے کی ایک صورت میں وہ ادبی شعور اور متن کا حصہ بن گئی ۔ اس کے برخلاف ایک صورت

وہ ہے جس کی طرف ماشیرے نے اشارہ کیا ہے کہ کوئی بھی ادبی متن اپنی ہیئت اور افسانویت کے باعث خود اپنی آئیڈیولوجی سے کیوں کر بعید ہو جاتا ہے ؟ ہر متن پوری طرح مکمل نہیں ہوتا اس میں بہت سی سکوت بیز درزیں یا سکتے silences: اور خالی جگہیں رہ جاتی ہیں اور یہ خالی جگہیں gaps: جو نہیں کہا گیا ہے ۔ کی مظہر ہوتی ہیں ماشیرے نے اسی بنیاد پر متنی لاشعور textual consciousness: کا تصور قایم کیا ہے ۔ مارکسی نقاد کو متنی لاشعور سے ان حقائق کو نکال کر باہر لانے کی سعی کرنی چاہیے جو کسی دباؤ کے تحت کہنے سے رہ گئے ہیں ۔ ٹیری ایگلٹن کے نزدیک بھی تنقید کا خاص مبحث متن کے وہ مضمرات ہونے چاہئیں جو ان کہے unsaid: رہ گئے ہیں ۔

ہر متن ، اپنی حقیقت میں جہاں ایک لسانی ہستی ہے وہاں تاریخ و تہذیب کا عمل بھی اس کی وجودیات کے تعین میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے اسی تفاعل کی روشنی میں بعض نقادوں نے نئی تاریخیت کی جگہ تہذیبی مادیت cultur al materialism کی اصطلاح بھی استعمال کی ہے ۔ تہذیب ایک مستقل حرکت ہے جو خود ایک تاریخ بھی ہے اور تاریخ کا تناظر بھی مگر معاشی تغیرات کے اثر سے وہ بھی بری نہیں ۔ بلکہ اثریت کی ایک وسیع تر بافت پر مشتمل حقیقت ہے ۔ پورا سیاق ایسے متفرق عناصر سے مرکب ہے جو بہ یک وقت ایک دوسرے کی وجودیات پر بالقوۃ اثر انداز ہوتے ہیں ۔ اسی لیے نئی تاریخیت کسی مخصوص سیاسی و سماجی نظریے پر اصرار نہیں کرتی مگر اس کے معنی قطعی سیاست یا سماجیت سے علاحدگی یا نابستگی کے نہیں ہیں ۔

اسی بنیاد پر نو تاریخیت مختلف نظریات ، علمی دعووں اور علوم میں اقدار مشترک کی جستجو کرتی ، اور انھیں بروئے کار لاتی ہے ۔ انیسویں صدی کی اواخر دہائیوں سے جہاں بہت سے نئے علوم کی بنیادیں وضع ہوئیں وہاں ہر علم کی امتیازی تخصیصات کو بھی اختلاف کی بنیاد بنایا گیا ۔ اس طرح علاحدگی

بنام تخصیص نے ایک روایت کی شکل اختیار کر لی۔ اس طرح کی علمی تخصیصات کا سلسلہ تا ہنوز جاری ہے۔ نوتاریخیت نے اس تخصیصیت کو ایک غیر ضروری اور غیر متعلق عمل ٹھہرایا۔ علم اپنی اساس میں ایک وسیع تر وحدت کا نام ہے۔ جو ادبی تنقید کے حق میں فکر کا ایک اہم سرچشمہ بھی ہے۔

نوتاریخیت نے بین المتونیت کا تصور سوسیئر ہی سے اخذ کیا ہے لیکن ان متنوں میں کہ محض لسانی بنیادوں پر ہی مختلف متون کے مشتملات کے درمیان اقدار مشترک نہیں پائی جاتیں بلکہ تاریخ کی سطح پر بھی مختلف متون کے درمیان ایک سے زیادہ اختلاف یا اشتراک کی قدریں پائی جاتی ہیں ان متون میں ادبی متون کے علاوہ دیگر غیر ادبی تخاطبات *discourses* بھی شامل ہیں۔ یہی سبب ہے کہ نوتاریخیت تنقید کے عمل میں بین المتونی مطالعے پر اصرار کرتی ہے کہ محض کوئی ایک متن ہی نہیں مختلف متون کے مابین جو اشتراک یا اختلاف کی نوعیتیں ہیں وہ بھی تاریخی حقائق ہی ہیں اور تاریخ فی نفسہ خود ایک متن ہے۔

ھنس روبرٹ یاؤس کے اخذ اثر جمالیات *reception-aesthetics:* کے تصور میں بھی اخذ و قبولیت کی ایک نئی تفہیم کا پہلو روشن ہے۔ یاؤس نے یہ تصور قائم کر کے ایک طرف (تصورِ تاریخ کے مطابق) قدروں کی دائمیت کے نظریے پر حرفِ تنسیخ کھینچ دیا ہے دوسری طرف ایسے کسی نظام اقدار کی موجودگی پر استفہامیہ نشان قائم کر دیا ہے جسے آفاقی اور ہمہ گیر کہا جا سکتا ہے۔ وہ تو یہ کہتا ہے کہ ادبی قدر کو زمانہ بہ زمانہ متن کے تئیں تبدیل شدہ نقطہ نظر کی روشنی میں دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔ اس لیے یاؤس قرأت کو تاریخی تخاطبہ کا نام دیتا ہے۔ اس ضمن میں یاؤس کا مقالہ بعنوان *The New Literary History* توجہ کے لائق ہے۔ یاؤس کا نقطۂ نظر تاریخ اساس جمالیتی ہے۔

criticism *Marxist critism*

سیاق

1. Fredrick Jameson, The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art, 1971.
2. Hayden White, Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe, 1976.
3. Raymond Williams, Marxism and Literature, 1977.

CRITICISM, PHILOSOPHICAL

فلسفیانہ تنقید

عالمی ادب کا دامن کبھی فلسفیانہ تصورات سے خالی نہیں رہا۔ یہ تصورات اپنی بنیاد میں اخلاقی ہوں، مذہبی ہوں یا مابعد الطبیعیاتی یا صوفیانہ۔ شعرا نے ہمیشہ فلسفیانہ افکار اور اُس متجسس و بے چین ذہن کی کارفرمائی کا ثبوت فراہم کیا ہے جس کے لیے حیات و کائنات کی بوقلمونی سراپا حیرت خیز ہے۔ انھوں نے اپنے اور اپنے سے قبل کے نظام ہائے فکر، عقائد اور علوم کے سرچشموں سے فیض حاصل کیا ہے۔ روح، مادّہ، ذات باری، فطرت، نوق الفطرت، ہستی و نیستی کے سوالات، خالق و مخلوق کے رشتے، کائنات کی تخت نمائی و کائنات کے تخلیق کے جواز، وحدت و کثرت، آفاقی وحدت، متصوفانہ و فلسفیانہ و نیم فلسفیانہ مسائل سے مشرق و مغرب کے شعر و ادب کا دامن معمور ہے۔ جس طرح ان ادوار میں دانش کا سفر جن نشانات اور حدود تک پہنچا تھا ادب میں عکس و اظہار کی نوعیت بھی انھیں کی تطبیق کرتی ہے۔

اس اعتبار سے افلاطون، سقراط، لاک، برکلی، ہیوم، لائبنز، اسپینوزا، ڈیکارٹ، ہابس، کانٹ، ہیگل، نطشے، شوپن ہاور ——— لیمارک اور ڈارون، برگساں، آئن اسٹائن، مارکس، سارتر وغیرہ فلسفیوں کے اثرات ادبی تاریخ کے ہر صفحے پر مرتسم ہیں۔ ادب میں تصوریت، حقیقت پسندی، تشکیکیت، فلسفۂ ارتقا، تجربیت، عقلیت پسندی، فطرت پسندی، ثنویت، اثباتیت، منطقی اثباتیت، دینی و لادینی وجودیت حتیٰ کہ ساختیات، پس ساختیات وغیرہ نے جہاں ایک طرف اپنے عہد کی پوری دانش کو متاثر کیا ہے وہاں ادیبوں کے تصورات

کی تشکیل میں ان متنوع اسالیب فلسفہ نے بڑا اہم کردار بھی ادا کیا ہے۔

جس طرح تخلیقی بصیرتوں پر تقریباً ہر دور میں مختلف فلسفیانہ تصورات نے گہرے اثرات قائم کیے ہیں اسی طرح تنقید جو کہ خود ایک تفکیری عمل ہے نے ہمیشہ مقبول عام فلسفوں سے اپنی فکر کو جلا بخشی ہے۔ تنقید نے تفہیم ادب کے ساتھ ساتھ نظریاتی تشکیل میں بھی اکثر فلسفیانہ تصورات کو بنیادی ماخذ بنایا ہے۔ خود افلاطون کے ادبی تنقیدی تصورات ان فلسفیانہ تصورات سے مغلوب ہیں جو اس کے عہد میں محاورے کا محور رکھتے تھے۔ ارسطو گرچہ اپنی شعریات و اس قریبے سے منفک رکھا، تاہم اپنے تجزیے کے عمل میں اور کہیں convention کہیں اخلاقی جواز مہیا کرنے کے دوران وہ فلسفیانہ ادراک ہی کا مرہون نظر آتا ہے مثلاً ارسطو نے افلاطون اور اس کے نظریۂ نقل پر جو رد کیا ہے جسے سا سا استفادہ ہی کہا جائے گا۔ آخری شکل میں دونوں کے مباحث حدِ فلسفہ پر ہی استوار و قائم دکھائی دیتے ہیں۔

ارسطو کا یہ خیال کہ شاعرانہ صداقت، تاریخی اور فلسفیانہ صداقت سے بلند تر ہے۔ نیز اس کا فنی وحدت و تنظیم کا تصور جس کے مطابق فن پارے کے تمام اجزا باہم اس طور پر مربوط و مرتکز ہونے چاہئیں کہ اس میں ذرا سے ردو بدل کی بھی گنجائش نہ ہو فیثا غورث کی طرف ہماری توجہ منعطف کر دیتا ہے۔ اصلاً ارسطو کے اس تقلیدی نظام عمل کی پشت پر فیثا غورث کا اعدادی تناسب کا وہ تصور پوری طرح موجود ہے جسے پابند شاعری کا اوّل و آخر منشا ہوتا ہے۔ اگر شاعری صداقت کی اعلیٰ یا نفیس ترین شکل ہے تو اس کے پاس اس سطح تک پہنچنے کا ذریعہ وہ نظام آہنگ ہے جو موسیقی کا خاصہ ہے۔ فیثا غورث کے مطابق تناسب بلکہ سماوی تناسب ہی سرچشمہ ہے اس پوری کائنات کا۔

سر فلپ سڈنی کا انداز نظر بھی فلسفیانہ ہے۔ وہ ارسطو کی طرح شاعری کو فلسفے اور تاریخ سے بلند درجہ تفویض کرتا ہے کہ وہ علم جو شاعری مہیا کرتی ہے سب سے اعلیٰ ہوتا ہے اور اس کا دائرہ اثر بھی نہایت وسیع ہوتا ہے۔ شاعر خلق کرتا ہے نہ کہ دعویٰ اس لئے اس پر کذب و افترا کا الزام بھی بے معنی ہے۔ فلسفیانہ تنقید، شاعری کی عمومی ماہیت کو اپنی بحث کا موضوع بناتی

ہے۔ شاعری کیا ہے؟ اس کا منصب کیا ہے؟ اس کے محرکات و عوامل کیا ہیں؟ حقیقت سے اس کے رشتے کی نوعیت کیا ہے؟ شعر میں منظم ہو کر حقیقت کیا روپ اختیار کرتی ہے؟ عام اور خاص صداقتوں سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ شاعری کی حدود، اس کی بصیرت، متخیلہ کا عمل وغیرہ وغیرہ امور و سوالات فلسفیانہ توجیہہ کا مطالبہ کرتے ہیں۔

جب بھی شاعری کو بے اوقات گردانے کی کوشش کی گئی۔ فلسفیانہ تنقید ایک ڈھال بن گئی ہے۔ بالخصوص جب اخلاق اور مذہب پر اس کے ایک غلط اثر کی فوقیت نمایاں ہونے لگتی ہے اور خود شاعری کو منفی سطح پر گردانا سمجھا جانے لگتا ہے یا مخرب اخلاق، تب ہی شاعری کو شاعری کے بجائے دیگر زاویوں سے جانچا اور پرکھا جاتا ہے جن کے حدود عمل اس سے قطعی میل نہیں کھاتے۔ کیوں کہ شاعری کی اپنی اخلاقیات اور اس کا اپنا ایک مذہب ہے۔ اسی طرح بعض سائنس کے پرستاروں نے بھی کاہ شعر کو بے مصرف اور کارِ بے کاراں قرار دیا۔ احتساب کی یہ صورت قطعی نئی تھی۔ جس کا جواب بشریاتی تاریخ کے اس طویل ترین تہذیبی سفر کے حوالے سے دیا گیا کہ جس کے ارتقا کا ایک مرحلہ خود سائنس، نیا صنعتی نظام اور جدید ٹکنالوجی ہے۔ اسی تہذیبی روایت کو تونگر کرنے میں شاعری نے انتہائی اہم کردار ادا کیا ہے۔ جب تک کہ انسانی جذبوں میں ارتعاش ہے شاعری ایک عمومی کلچر بنی رہے گی۔ سائنس۔ کہ قدرے مادی ہوتی ہے جب کہ شاعری یا ادب کی ساری مابعد الطبیعیات ہی بہترین انسانی اقدار کی مرہونِ منت ہے۔ مختلف اوقات میں سڈنی، ورڈزورتھ، کالرج، شیلی، آرنلڈ اور ایف۔ آر۔ لیوس نے اس قسم کے جوابات مہیا کیے ہیں جن کی نوعیت بڑی حد تک فلسفیانہ ہے۔

ایلڈ رایلسن "تنقید کو فلسفہ بلکہ ہمہ گیر فلسفہ قرار دیتا ہے۔ کالرج نقاد کو فلسفی کہا کرتا تھا۔ یہی نہیں بلکہ ہر شخص پیدائشی افلاطون ہوتا ہے یا ارسطو۔ ٹیٹن نے تو اپنی "تنقیدی کتاب کا نام ہی "فلاسفی آف انگلش لٹریچر" رکھا تھا۔ آئیور ونٹرز اور ارونگ بیبٹ کے اخلاقی اور مخالف رومانوی نظریے، فلسفیانہ بنیادیں ہی رکھتے ہیں۔

ولہیم ڈِلتھی، خود ایک فلسفی تھا اور لائبنز کا مؤید بھی۔ اس کے یہاں وجودیت existentialism اور برگسان کی تصوریت کے پیش بند نقوش بھی ملتے ہیں۔ اس نے لیسنگ، گوئٹے، ناوالِس اور ھولڈرلن پر جو مضامین قلم بند کیے ہیں ان میں وہ ادب کے فنی نقاد سے زیادہ ایک فلسفی نقاد دکھائی دیتا ہے۔ ادب، تاریخ اور فلسفہ کے رشتے کو وہ مستحکم و ناگزیر قرار دیتا ہے اس کے نزدیک شاعری کائنات کی معروضی تفہیم کا آلہ ہے اور شاعر ایسا عارف اور عالم ہے جسے زندگی اور حقیقت کا ادراک حاصل ہے۔ ڈلتھی نے گوئٹے کے کلام میں اسپینوزا اور شیفٹس بری کے اثرات اور مولیر کے یہاں لقریطس کے اثرات کی نشاندہی کی ہے۔ ڈِلتھی، کالرج ہی کی طرح شاعر کو شاعر فلسفی کی شکل میں دیکھنا پسند کرتا ہے۔

جدید دور میں آئی۔ اے۔ رچرڈز کے مفروضات بھی فلسفیانہ نوعیت کے ہیں۔ کینتھ برک پر رچرڈز کے علاوہ مارکس، فرائڈ اور ڈیوی کے تصورات کا نمایاں اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ ارنسٹ کیسرر اور سیوزان کے۔ لینگر کے فنی تصورات پر مابعد الطبیعیات کی گہری چھاپ ہے۔ ڈانگ وُڈ، سیرت، ویبلی اور کار وغیرہ کے تصوراتِ فن پر کانٹ اور ھیگل کے علاوہ کروچے کی جمالیات کا گہرا اثر ہے۔

اس طرح فلسفے کے مابعد الطبیعیاتی اور اخلاقی تصورات نے تنقید کے فکری ڈھانچے کو ہمیشہ وسیع کیا ہے جب بھی فلسفے نے نئی کروٹ لی ہے ادب و تنقید نے اس کے تجربات سے نئی آگہی ضرور حاصل کی ہے۔

فلسفیانہ تنقید کی ایک صورت متذکرہ بالا ہے۔ جس میں براہِ راست کسی مخصوص فلسفے یا فلسفیانہ تصور کی روشنی میں ادب کی تفہیم کی جاتی ہے۔ علاوہ اس کے دوسری صورت، جس کی حیثیت عمومی کی ہے، وہ ہے جب تنقید، تخلیقی ادب کے فنی تجزیے سے کم اور اس موضوع کی تشریح و توضیح سے زیادہ نسبت رکھتی ہے جو ادیب کے اپنے ذاتی تجربے سے ماخوذ نقطۂ زندگی پر استوار ہوتا ہے۔ یہ خیال اس مفروضے پر قائم ہے کہ ہر شاعر کا اپنا ایک تصورِ حیات ہوتا ہے اس کی شاعری کا بیشتر حصہ اسی کی تعبیر

اُسی کی توثیق اور اُسی کی تشہیر ہوتی ہے۔ نقاد اس کی شعری اقلیم کے منتشر کرداروں سے ایک کلی نظریہ اخذ کرتا ہے اور پھر اس پیغام و قدر کو نمایاں کرتا ہے جو اس میں واضح یا مخفی طور پر کارفرما ہے۔

تنقید کے اس عمل میں فکر و دانش کی جھلک و مخصوص موضوع و رموز کی سمت ہوتا ہے۔ نقاد تخلیقی ادب سے زیادہ اس فلسفے کی وضاحت اور اس کی دیگر ذومات اور ان کے باہمی روابط اور مغائرتوں کو زیر بحث لاتا، ان کا تجزیہ کرتا، فلسفیانہ معنویت، اور عدم معنویت پر غور کرتا اور آخر میں ادبی شہ پارے یا مجموعی کسی ایک شاعر کے کلام یا کسی ایک نظریے سے وابستہ بہت سے شعرا سے منطبق کر دیتا ہے۔ اس پورے عمل میں محاکمے کا وہ کردار نہیں اُبھرتا جو کسی تخلیق کے ادبی مرتبے کے تعین میں دیا اور دور تک ہمارے لئے مشعل راہ کا کام دے سکے۔

criticism deconstruction Marxist criticism
psychoanalytic criticism structuralism

سیاق

1. David Diaches, Critical Approaches to Literature (1956).
2. Northrop Frye, Anatomy of Criticism (1957).
3. W.K. Wimsatt, Jr., and Cleonth Brooks, Literary Criticism, A Short History (1957).
4. Wilbur Scott, ed., Five Approaches of Literary Criticism (1962).

CRITICISM READER-ORIENTED:

قاریانہ تنقید

قاریانہ تنقید یا قاری اساس تنقید (گوپی چند نارنگ) جسے جذباتی اسلوبیات (affective stylistics) (اسٹینلی فش) سے بھی موسوم کیا گیا ہے اس کے اساس گروں میں پہلا نام جرمنی کے نقاد ھنس روبرٹ یاؤس کا ہے۔ اس نے 1970 کے اردگرد اس تصور کی بنیاد رکھی کہ کسی تصنیف کی قدر اور معنی کے تعین کے ضمن میں قرأت کے فعّال عمل تک رسائی لازمی ہے۔

قاریانہ تنقید نے ان پیش رو اور معاصر تنقید کے تصورات و میلانات کو ناقابل قبول ٹھہرایا جن کے حوالے سے یا تو متن خود مکتفی ہے (جدید تنقید نوکے علم برداروں کا اصرار ہے)، یا سماجی، سیاسی، اخلاقی اور اقتصادی حالات کا بادُنما۔ قاری جس کا وجود ثانوی تھا، دائرے کے عین مرکز میں آگیا۔ اس مکتب فکر نے قاری اور عمل قرأت کو اہمیت تفویض کی کہ قاری کا تجربہ دورانِ قرأت ایک خاص مدت پر پھیلے ہوئے اس کے جواب ہائے عمل پر منتج ہوتا ہے۔

ورجینیا وولف نے پہلی بار قاری کے مسئلے کو اپنے مضامین کے مجموعے The Common Reader (1925) میں اٹھایا تھا۔ عام قاری کا فقرہ انھوں نے سیموئل جانسن سے اخذ کیا تھا۔ وولف کے نزدیک علمی قاری کے مقابلے میں عام قاری کا درجہ وقیع ہے۔ ورجینیا وولف نے لسانیاتی یا فلسفیانہ سطح پر عمل قرأت یا قرأت کی گوناگونی کو موضوع بحث نہیں بنایا ہے بلکہ بہت سے علمی اور ادعائی مغالطہ سازوں کی نفی اور جواب ان کا مقصد تھا۔

قاریانہ تنقید کو فلسفیانہ بنیادیں ایڈمنڈ ھسرل اور مارٹن ھیڈگر نے

علما کیں ان کے تصورِ مظہریت Phenomenology کے تحت معروض یا شئے شعور سے وابستہ ہے ، اور جو کچھ کہ شعور میں ہے اسی کے مطابق ہم ادراک کرتے ہیں ۔ گویا شعور ہی اصل حقیقت ہے وہی معنی گر بھی ہے ۔ مظہریت کی رو سے انفرادی انسانی ذہن ہی معنی کا مبدا ، و مرکز ہے ۔ اسی طرح معنی کی تعیین میں صاحب ادراک ایک اہم اور مرکزی کردار ادا کرتا ہے ۔

> جہاں تک ادب اور ادبی تھیوری کا تعلق ہے ۔ مظہریاتی تنقیدی طریق رسائی مظہر اور شعور میں پوشیدہ فطرت کو نمایاں کرنے نیز کسی بھی ادبی شہ پارے کے جوہر تک پہنچنے کی سعی کرتی ہے ۔ اس صورت میں تصنیف کی مختلف قراتوں کے نتائج بھی یکساں نہیں ہوں گے ۔ ہر قاری یا شعور کے ساتھ متن کے معنی کی صورت بھی بدل جائے گی اور ہر قرأت ایک نیا امکان ہوگی ۔

اسی کثرتِ تعبیر کو مدِ نظر رکھ کر ولف گانگ ایزر (جس نے مظہریاتی بنیادوں کو مستحکم کیا ہے) اور اسٹینلے فش نے قاری کی جگہ آگاہ قاری informed reader کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اس قسم کا قاری یا قابو یافتہ متن ہی تغلیط قرات کے اندیشے سے محفوظ رکھ سکتا ہے ۔ ایزر نے علمی سطح پر اس انفرادی جوابی تاثر کا تجزیہ کیا ہے جو ماخوذ از متن ہوتا ہے ۔ یہاں تاثر سے مراد تجربہ اور اخذِ معنی کی وہ صورت و کیفیت ہے جو قاری کی صلاحیت کے مطابق پیدا ہوتی ہے ۔ ایزر کے نزدیک ادبی نقاد کا اصل معاملہ اسی کیفیت اور تجربے سے متعلق ہونا چاہیے ۔ ہر متن نہ تو ہر قاری پر پوری طرح منکشف ہوتا ہے اور نہ ایک قاری کی فہم دیگر قاریوں کے قرات کے تجربوں کو حاوی ہو سکتی ہے ۔ قاری پر جہاں متن کچھ منکشف نہیں کرتا یا جزواً منکشف کرتا ہے وہاں قاری ان خالی درزوں کو اپنے معنی سے پُر کر دیتا ہے ۔ گویا قرات ایک مسلسل اور پُر از امکان عملِ تخلیق بھی ہے ۔ جس سے موجود و مستحکم معنی کا مفروضہ باطل ٹھہرتا ہے اور متن کے معنی کی حاکمیت تہس نہس ہو جاتی ہے ۔

قرات ایک تفاعل ہے ۔ جس کی اپنی جمالیات ہے ۔ یاؤس نے قاریانہ

عمل کی بنیاد پر ہی اخذانہ جمالیات reception-aesthetics: کا نظریہ وضع کیا ہے ۔ اس کی ترجیح ادب کی عمومی تاثر پذیری پر ہے یاؤس کے نزدیک کسی تصنیف کے معاصر سامعین یا قارئین کے ان تاثرات کی خاص اہمیت ہے جو عمومی کے ذیل میں آتے ہیں یاؤس کی میزان قدر میں انفرادیت کے بجائے مختلف انفرادیتوں کی قرات کے مجموعی تجربے اور تاثر کی زیادہ قیمت ہے یہ تاثرات ہمیشہ ایک ہی نوعیت کے نہیں ہوتے ، دورِ بہ دور ان کی کیفیات و درجات میں تبدیلی واقع ہوتی رہتی ہے ۔ یاؤس کہتا ہے کہ ان تاثرات کے تنوع کی چھان پھٹک کے دوران نقاد کو گذشتہ اور موجودہ آرا کے فرق کو جمالیاتی فاصلے aesthetic distance: کے ساتھ دیکھنا چاہیے ۔ اس طرح قرات اور متن کا باہمی تفاعل ، متن میں قاری کی مسلسل تخلیقی شرکت پر منتج ہے دوسرے لفظوں میں اس قرات کو تخلیقی قرات کا نام دیا جا سکتا ہے یاؤس کا یہ تصور ومزٹ اور بیرڈسلی کے اس خیال کی نفی کرتا ہے کہ قاری کے ذہنی نتائج (تاثرات) کی روشنی میں کسی فن پارے کی قدر شناسی نہیں کرنی چاہیے کیوں کہ اس قسم کی تنقید ہمیشہ مغالطے پیدا کرتی ہے ۔ قاریانہ تاثر ان کے نزدیک جذباتی مغالطے affect ive fallacy کا دوسرا نام ہے اسی طرح یاؤس اور ایزر کی قاریانہ تھیوریز میں کالرج کے مقبول عام عدم یقین کے رضاکارانہ تعطل willing suspension of disbelief کا رد بھی شامل ہے ۔

یاؤس کے علاوہ ولف گانگ کی تھیوری میں بھی قرات کے تفاعل اور متن میں قاری کی تخلیقی و جمالیاتی شرکت کو بنیادی اہمیت حاصل ہے ۔ اس ضمن میں اس کی تصنیف The Act of a Reading: A Theory of Aesthetic Response 1978 نے قاری اور متن کے رشتے اور باہمی عمل سے ادبی ترسیل کا نظریہ اخذ کرنے کی کوشش کی ہے ۔ وہ کہتا ہے کہ

> جمالیاتی جوابی عمل کا تجزیہ متن قاری اور ان کے تفاعل کے مابین جدلیاتی رشتے کی روشنی میں کرنا چاہیے ۔ اسے جمالیاتی جوابی عمل سے اسی لیے موسوم کیا گیا ہے کہ باوجودیکہ اس تاثر کی جڑیں متن میں پیوست ہوتی ہیں ، وہی قاری کی تخئیل اور ادراکی

> صلاحیتوں کو بھی عمل کے لیے کس حد تک تیار کرتا ہے تاکہ قاری اپنے نقطۂ ارتکاز سے
> تعلق اور متن کے اوقاف کی اہمیت بھی پیدا ہو سکے۔

دراصل ایزر کی قرأت کی تھیوری جمالیتی جواب عمل یا جمالیتی تأثر aesthetic response کی بنیاد پر قائم ہے جب کہ یاؤس کی تھیوری اخذ کردہ جمالیات aesthetic reception سے موسوم کی جاتی ہے۔

ادبی مطالعے کے ضمن میں اگر ہمارا تعلق راست متون سے ہے تو اس سے اخذ کردہ تأثر کی خاص اہمیت ہے۔ کیوں کہ ادبی شہ پارے کے معنی کسی موجود دستاویزی ریکارڈ کے نہیں ہیں۔ بلکہ کہنا چاہیے کہ وہ پہلے سے متشکل حقیقت کی ایک از سر نو تشکیل شدہ حقیقت ہے جس نے ہمیں کوئی ایسی چیز مہیا کی ہے جو اس دنیا میں پہلے سے موجود نہیں تھی۔ برخلاف اس کے اخذیت کی تھیوری ہمیشہ موجود قاریوں سے معاملہ رکھتی ہے۔ جن کے رد عمل تاریخ کے ساتھ مشروط ہوتے ہیں تاثری جمالیت (ایزر) کی تھیوری کی جڑیں صرف اور صرف متن میں پیوست ہوتی ہیں۔ جب کہ اخذیت کی تھیوری قاریوں کے محاکموں کی تاریخ سے ماخوذ ہوتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ایزر کی نظر میں قاری کے قرأت کے سیاق کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ قاری اگرچہ متن کے اندر عمل پذیر ہوتا ہے مگر وہ لمحہ جو کہ قاری اور متن کے درمیان تفاعل کا لمحہ ہے یا جس میں متن کا رد عمل واقع ہوتا ہے اس کے سارے موجود سیاق و سباق کی بھی اپنی جگہ بڑی اہمیت ہے۔ اسی بنیاد پر اس نے مرادی قاری؛ implied reader کا ماڈل یا کردار بھی پیش کیا ہے۔ جسے بقول گوپی چند نارنگ۔

> متن خود اپنے لیے پیدا کرتا ہے۔ یہ متن کی ساخت میں موجود ہوتا ہے اور
> ہمیں متن کو خاص طرح سے پڑھنے کے لیے آمادہ کرتا ہے۔ واقعاتی قاری
> actual reader پڑھنے کے عمل کے دوران ذہنی تأثر قبول کرتا ہے۔ تاہم یہ
> تأثر پہلے کے تجربے کے رنگ میں رنگ جاتا ہے۔

وولف گانگ ایزر نے The Implied Reader 1974 کے نام سے ایک کتاب بھی تصنیف کی ہے اس کے نزدیک مرادی قاری کا ماڈل یا

کردار فعال ہونے کے ساتھ ساتھ مجہول بھی ہوتا ہے جہاں ایک طرف وہ متن کے تحکم پر چلتا ہے۔ وہاں وہ دوسری طرف متن کے ساتھ نبھاتے ہوئے تأثرات کے پہلو بہ پہلو اپنے معنی بھی اخذ کرتا ہے اور معنی کی یہ وہ املاک ہوتی ہیں جن پر اس کا اجارہ ہوتا ہے۔ ایزر نے مرادی قاری کے متقابل واقعاتی قاری actual reader کا کردار تراشا ہے جو دوران قرأت ذہنی پیکروں کی شکل میں گوناگوں تأثرات کے تجربے سے دوچار ہوتا ہے۔ یہ ذہنی پیکر جوں کے توں برقرار نہیں رہتے بلکہ علم و تجربے کی شمولیت سے ان میں بھی تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی ہیں۔ اس طرح ایزر کے مذکورہ دونوں قاریوں کے درمیان کے فاصلے محو ہو جاتے ہیں دونوں ایک ہی صورت میں متن کے مختلف قاریانہ تجربوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ متن ان کے ذہنوں پر مختلف طریقوں سے اثر انداز ہوتا ہے اور مختلف طریقوں سے وہ متن پر اثر انداز ہوتے ہیں

اسٹینلی فش نے تأثرات کی منطق کے تحت جذباتی اسلوبیات کی اصطلاح وضع کی ہے۔ کہ عمل قرأت کے دوران جس قسم کی جذباتی صورتیں رونما ہوتی ہیں وہ اپنی اصل میں نفسیاتی نوع کے ساتھ مخصوص ہیں۔ کوئی بھی متن خود مکتفی نہیں ہوتا اور نہ ہی ہر وہ معنی جو عمل قرأت کے دوران وقوع پذیر ہوا ہے۔ فی الحقیقت متن ہوتا ہے۔ فش کے نزدیک ہر لسانی تجربہ قاری کے شعور کو برانگیخت کرتا ہے اور جذباتی سطح پر متحرک بھی۔ ایک آگاہ قاری کے تجربات ہی معنی کی کلیت کو حاوی ہو سکتے ہیں۔ فش کے نزدیک آگاہ قاری وہ ہے جو زبان، قواعد اور ادب کی روایات سے بہرہ ور ہوتا ہے۔

نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلائچ نے قاریانہ تنقید میں نفسیاتی تحلیل کا تصور بھی شامل کیا ہے۔ ان کے نزدیک قرأت کا ہر تجربہ محض ان معانی کو مختص نہیں ہوتا جو توقعات کی بنیاد پر قائم کیے جاتے ہیں یا جو زیادہ سے زیادہ قارئین کو حاوی ہوتے ہیں۔

نارمن ہالینڈ کہتا ہے:

> جب ہم کسی متن کی تشریح کرتے ہیں تو لاشعوری طور پر وہ ہمارے انفرادی
> شناختی موضوعات، individual identity themes
> ہی ہوتے ہیں جنھیں ہم علامتیاتے ہیں اور بالآخر خود ہی کو ان کے حوالے سے

دہراتے ہیں۔

گویا وہ جو کہ فی البطن متن ہے۔ تشریح اس کی توثیق و تصدیق کا نام نہیں ہے بلکہ متن لاشعور کے تئیں محض ایک محرک کے طور پر کام کرتا ہے جس سے دورانِ قرأت لاشعور سرگرم ہو جاتا ہے۔ اسی پس منظر میں ہالینڈ نے ارنسٹ کرس کے حوالے سے لکھا ہے کہ

> ادبی فارم ایغو کے اڈ میں دبی ہوئی خواہشات کی قوت کو قابو میں رکھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ ادب لاشعوری جنسی خواہشات کی قلبِ ماہیت سے پیدا ہوتا ہے۔ پس قرأت کے عمل میں لاشعور کارگر رہتا ہے۔ یعنی قاری فن پارے کو اپنے لاشعوری ہیجانات کی روشنی میں پڑھتا اور سمجھتا ہے۔ پڑھنے کے دوران قاری کا لاشعوری غیر پن otherness عمل آرا ہوتا ہے اور گناہ، شرم یا سزا کے دباؤ سے یکسر آزاد ہو کر لطف یا لذت کا باعث بنتا ہے۔

ہالینڈ یہ بھی کہتا ہے ہم لاشعوری خوف اور خواہشات سے اپنے آپ کا دفاع کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اس طرح متن کو ایک نئی شکل میں بدل کر نفسی دباؤ یا نفسی اجبار سے چھٹکارا پالیتے ہیں پھر متن وہ متن نہیں رہتا جو موجود فی الخارج ہے بلکہ وہ ــــ ہو جاتا ہے جو فی البطنِ قاری ہے۔

بلائچ اپنی تصنیف Subjective Criticism (1978) میں متداول داخلی تنقید، جس کا مدار ہیئت اور اسلوب کے تجزیے پر ہے، کو موضوعِ بحث نہیں بناتا بلکہ اس کا نظریۂ قرأت و قاری متن کے داخلی سرایت کرنے کے عمل سے مشتق ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> ہر آدمی (قاری) کا اوّلین منشا و مقصد خود کی تفہیم ہوتا ہے۔

چوں کہ متن کار اور شارحِ متن یا متن کا قاری دو جداگانہ شخصیات رکھتے ہیں اور ضروری نہیں کہ دونوں میں درجے کے لحاظ سے کم سے کم یا زیادہ سے زیادہ کوئی قدر مشترک بھی ہو۔ لہٰذا تجربے کی علاحدگی دونوں کے مابین ہمیشہ برقرار رہتی ہے۔ متن کار کا مقصد خواہ کچھ ہو مگر بقول بلائچ شارح کا

مقصد خوش فہمی ہوتا ہے۔ اس کی نظر میں کسی بھی تشریح کے تعلق سے معروضیت کے دعوے کو صحیح سمجھنا ایک غلطی ہوگی۔ ہر معروضی تشریح نتیجہ ہوتی ہے قرأت کے انفرادی داخلی تجربے کا۔ اس بنا پر بلائچ اس رشتے کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے جو بیان کردہ تشریح اور اس کے داخلی منابع کے درمیان واقع ہے۔

دیکھیے:

criticism *new criticism* *structuralism* *textual criticism*.

سیاق

1. Norman Holland, 5 Reader's Reading (1975).
2. Wolfgang Iser, The Act of Reading (1978).
3. David Bleich, Subjective Criticism (1978).
4. Elizabeth Freund, The Return of the Reader: Reader-Response Criticism (1987).
5. Karl Beekson, and Arthur Gauz, D.L.T. (1991).

CUBISM:

مکعبیت

فن مصوری کی ایک تحریک۔ پکاسو اور جیورجیس براق (1963-1882) اس کے بنیاد گزاروں میں ہیں۔ پکاسو کی Les Demoiselles d' Avignon 1906-7 اور براق کی Nude (1907-8) کا شمار اولین مکعبی تصویروں میں ہوتا ہے۔ اس قسم کی مصوری میں رنگوں، خطوں اور اشکال کو روایتی طریقے سے استعمال نہیں کیا جاتا۔ مصور ہیئت کشی یا ہیئت سازی پر ہیئت شکنی کو ترجیح دیتا۔ اور حقیقت کی ان ساختوں کو منکشف کرنے کی سعی کرتا ہے جن کا تعلق پیش سے زیادہ پس اور واقع سے زیادہ عدم سے ہے۔ پکاسو اور براق کے فن میں پہلے سے طے شدہ تصور، خیال یا تجربے کا کوئی عمل نہیں تھا اسی لیے ان کے تجربات میں فوری پن کے تاثر کے ساتھ ساتھ بوالعجبی کا تاثر بھی گہرا تھا۔ مکعب نما غیر متناسب اور ہندسی اشکال روایتی تصفیہ پر مرجح تھے۔ اسی بنیاد پر لوئی واکسی لیس اس طرز کو بالخصوص مکعبیت کے نام سے موسوم کیا۔

> بیضے مکول اور سوڈان حبشی فن کاری کے جو نمونے فرانس آتے تھے وہ اکثر ہندسی شکلوں کے مکعب نما ہوتے تھے۔ خاص کر جو مکھٹے اور مورتیاں ان گھڑ، نیم وحشی اور مکعب شکل کی ہوتی تھیں اور صنعت کاری بھی اسی وضع کی ہوتی تھی...... اس حبشی آرٹ میں ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے حقیقت کے مختلف اجزا کو تحلیل کر کے دوبارہ نئے نظم کے تحت ان کی ترتیب اور تقسیم

کی گئی ہے۔

یوسف حسین خاں

پکاسو آزادیٔ فن کا کٹر حامی تھا۔ اس کے نزدیک فن بمنزلہ صداقت نہیں اور نہ ہی فطرت اور فن ایک ہیں۔ فن کار اس کی شبیہ اتارتا ہے جو فطرت میں موجود نہیں ہے۔ وہ کہتا تھا:

> میں انگریزی سے واقف نہیں اس کا مطلب یہ نہیں کہ انگریزی کا وجود ہی نہیں ہے۔ فطرت کے بہت سے مظاہرات ہیں جنھیں ہم نہ جانتے ہوئے بھی سراہتے ہیں۔ مثلاً پرندوں کا چہکنا، رات اور پھول وغیرہ یہ تمام چیزیں ہمارے لیے مستقل صیغہ ہائے راز ہیں فن بھی انھیں میں سے ایک ہے۔ اگر فن ہماری فہم سے بالا ہے تو یہ کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ مصور بھی ایک نراجی ہوتا ہے اسی نسبت سے تخلیق فن کے عمل میں بھی وہ آزاد ہوتا اور آزاد فن خلق کرتا ہے اس کا فن دوسروں کے لیے ہی نہیں خود اس کے لیے بھی فہم سے بالا ہوتا ہے۔

مکعبیت کا پہلا دور تجزیاتی مکعبیت analytic cubism: سے تعبیر کیا جاتا ہے جو 1912 تک قائم رہا۔ اس کے بعد کے دور کو ترکیبی مکعبیت کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اپنی ابتدا میں مکعبیت ایک حقیقت پسندانہ تکنیک تھی اظہاریت expressionism: اور قبائلی شدت پسندی؛ fauvism: کے ردعمل کے طور پر مکعبیوں نے اپنے فن سے ان اجزا کو خارج کر دیا جن کی نوعیت آرائشی تھی اور جن میں احساسی ترغیب تھی۔ ایسے موضوعات و مفاہیم کو ارادۃً ناپسند کیا جن کے جذباتی متعلقات واضح تھے بلکہ بے لوث موضوعات کو ترجیح دی اور تاثریت پسندوں کے بصری حقیقت پسندی optical realism: سے موسوم کیا جاتا ہے۔

> تجزیاتی مکعبی تصویریں گہرے بسط کے التباس سے عاری ہوتی ہیں۔ تمام اشکال کینوس کی بالائی سطح پر ہوتے ہیں۔ ان اشکال کی پشت منظر کے ساتھ ساتھ بہ یک وقت اور بہ یک نظر دونوں طرفیں دکھائی دیتی ہیں کہ مکعبی شبیہیں

سامنے سے دکھائی دینے والے محض ایک بُعد کی حامل نہیں ہوتیں بلکہ ان کی خصوصیت ان کے ان دیگر پہلوؤں کو متوازی طور پر دیکھنے سے عبارت ہے، جن کا تعلق دائیں بائیں، سامنے اور پیچھے کی طرفوں سے ہے۔

مکعبیت کا اثر تعمیرات اور آرائشی نقش کشی پر بھی پڑا۔ مکعبیت نے بیسویں صدی کے آرٹ کو ایک ایسی نئی بصری زبان عطا کی جو نئی ترسیل میں آئی تو غیر متوقع تھی۔ جس نے دیکھتے دیکھتے تعمیرات آرائشی نقش کشی، بت سازی، ٹیکسٹائل ڈزائن، اشتہاری فن اور دیگر اطلاقی فن کی ہیئتوں پر گہرے اثرات قایم کیے۔

ترکیبی مکعبیت : *synthetical cubism:* کا اطلاق ۱۹۱۲ء کے بعد شبیہ کاری کے نمونوں پر ہوتا ہے۔ براق اور پکاسو نے بڑی گہری حسیت اور باریکی سے اختلافات اور ضدوں کو ایک وحدت میں ضم کیا۔ انھوں نے اخباروں کے تراشوں پر نقش آرائی کی۔ پکاسو کہتا تھا کہ:

> اخبار نہ صرف یہ کہ اپنے آپ کو مستحضر کرتا ہے بلکہ وہ پورے فن پارے کے وجود میں ایک اہم مجرد آرائشی عنصر کی بھی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ نقشے تخیلی معنویت اور حظ سے پر ہیں۔ جیسے ایک وائلن یا گٹار کی خم دار شکلوں سے کسی نسائی جسم کے ابھار اور اخباری کالم کے گھنے لفظوں سے کلام کا نمایاں ہونا۔

یہ نقشے بصری حس کے توسط سے دیگر حسوں کو برانگیخت کرتے ہیں اور بہ یک وقت کئی ایسے پیکروں کی تخلیق کے موجب ہوتے ہیں جو ایک دوسرے کے موافق بھی ہیں اور مخالف بھی ضدوں میں ایک موسیقیاتی آہنگ بھی ہے اور ناآہنگی بھی۔ کیوں کہ یہ فن روایتی تصورِ نقل و نمائندگی کی نفی کرتا ہے۔ اس طرح دیکھنے والا ان تصویروں میں عملی تخلیقی تجربے سے دوچار ہوتا ہے۔ گویا ایک طرف اس کا خالق فن کار مصور ہے اور دوسرے طرف اس فن پارے کا ناظر ہے جو اسے ایک نئی تخیلی ترغیب و معنویت فراہم کرتا ہے، اور یہ معنویت اس کی اپنی خلق کردہ اور زاید ہوتی ہے۔

مکعبیت نے بہت جلد پورے براعظم یوروپ کو اپنے اثر میں لے لیا۔

اس نے کئی دوسری فنی تحریکات پر بھی اپنے اثرات قایم کیے۔ اٹلی میں استقبال پسند گروہ : *futurists:* نے مکعبی تکنیکوں سے بہت کچھ اخذ کیا۔ کئی فن کاروں نے مستقبلیت اور مکعبیت کے امتزاج سے تصویریں بنائیں۔ روس میں رشمی تحریک: *rayonist movement:* نے اثرات قبول کیے۔ اسی کے زیر اثر امریکہ میں مکعبی حقیقت پسندی : *cubist realism* کے نام سے ایک تحریک نے جنم لیا۔ ان فن کاروں نے امریکی مفاہیم کو فوقیت دی اور اپنے ہندسی مصورانہ شہ پاروں میں اشیا، کی بنیادی ساخت کو نمایاں کرنے کی سعی کی، مگر مکعبیوں کی طرح حقیقت، ان کے یہاں شکست وریخت کے عمل سے کم ہی گزرتی ہے اور نہ ہی تصویر بہ یک وقت اور بہ یک نظر کئی طرفوں اور زاویوں کو جامع ہوتی ہے۔

مکعبیت کی تحریک نے ادب وشعر پر بھی گہرے اثرات قایم کیے۔ گلیوم اپولی نیئر نے نہ صرف مکعبی تصاویر کی فہرست پر مشتمل ایک مجموعے پر مقدمہ لکھا بلکہ انھیں اصولوں کے تحت شاعری بھی کی۔ اس کے علاوہ ماکس ژ اکوب، اندرے سالمون اور ژاں کتو وغیرہ نے بھی باطنیت کے سراغ کا پہلا سبق اسی تحریک سے اخذ کیا تھا۔

دیکھیے :
collage

سیاق

1. J. Golding, Cubism: A History and Analysis, 1907-14, 1949.
2. D. Cooper, The Cubist Epoch, 1971.
3. The Macmillan Encyclopaedia of Art, ed., Bernard L.Myers and Trewin Copplestone, 1977.
4. The Oxford Companion to 20th Century Art ed., Harold Osborne, 1981.

CULTURE AND CIVILIZATION:

تہذیب اور تمدن

انیسویں صدی کے آخری عشروں میں سرسید اور ان کے رفقا نے کلچر culture اور سولیزیشن civilization جیسے الفاظ کے لیے بالترتیب تمدن اور تہذیب کی اصطلاحات وضع کی تھیں۔ یہ دونوں الفاظ، ان کے نزدیک مغرب کی طرزِ زندگی، عادات و اطوار نیز ایجادات و انکشافات بشمول سائنسی، تکنیکی و ذہنی ارتقا کی ایک منزل کے مظہر تھے۔ ان ادوار میں خود مغربی دانش مندوں نے الفاظ کی معنوی حد بندی نہیں کر رکھی تھی۔

موجودہ دور میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے جب اپنی کتاب Notes Towards the Definition of Culture مرتب کررہا تھا تب اسے اس امر کا شدید احساس ہوا کہ لفظ کلچر اطلاقی سطح پر علی العموم غلط معنی میں اس کثرت کے ساتھ مستعمل ہے کہ اس کی اصل دلالتیں، تعبیرات کے انبوہ میں گم ہوگئی ہیں۔ کم و بیش اسی قسم کی صورت ہمارے یہاں بھی موجود رہی ہے۔ عرصۂ دراز تک ہمارے یہاں بھی ان دونوں الفاظ کے لیے مناسب اصطلاحات کی نہیں معنوی حد بندی کا مسئلہ بھی حل طلب رہا۔

کلچر، لاطینی لفظ cultura سے مشتق ہے جس کے لغوی معنی کاشت کے ہیں۔ بصورت صیغۂ فعل : زمین کو کھیتی باڑی کے لیے تیار کرنا، مرادی معنی سنوارنے ترقی دینے، ذوق پیدا کرنے کے ہیں۔ تہذیب کے معنی آراستہ کرنے، پاک کرنے اور کاٹ چھانٹ کرنے کے ہیں۔ اس طرح کلچر اور تہذیب میں بڑی حد تک لغوی

مطابقت پائی جاتی ہے۔ بعض حضرات کلچر کا ترجمہ تہذیب کے بجائے ثقافت کرتے ہیں۔ عربی میں ثقافت کا مصدر ثقف ہے۔ ثقف کے معنی فہیم ہونے اور دانشمند ہونے کے ہیں۔ اس لحاظ سے تہذیب، ثقافت کی نسبت کلچر کے معنی کے زیادہ نزدیک اور مرجح ہے۔ تہذیب اپنے مختلف المعانی تعبیرات اور اعمال و تفاعل میں درج ذیل خصائص سے عبارت ہے۔

تراش یافتہ اقدار و اسالیب کی صورت۔

ذوقی، ذہنی و اطواری رویے جو انسانوں کے کسی اجتماع میں زمانی و مکانی سطح پر مسلسل و مشترک طور پر قائم ہو۔

طرزِ ادراک، ذوق و حسیت جس سے استفادہ پایا۔

کسی قوم یا فرد کا کلی روحانی و معاشرتی ورثہ : عقائد و افکار کا مجموعہ۔

سیکھنے اور سکھانے کا ایک مسلسل عمل، جس سے معاشرے کے ایک خاص طبقے یا پوری ایک قوم کے اقدار و نظریات کی تشکیل عبارت ہے اور جس پر یہ فرض بھی عائد ہوتا ہے کہ وہ ان روایات کا تحفظ کرے اور انھیں فروغ دے۔ نیز انھیں منتقل بھی کرے۔

زندگی کرنے کا ایک ایسا قرینہ جو انفرادی اور اجتماعی ہر دو سطح پر ذوق و فکر کی علاحدہ اور واضح شناخت قائم کرتا ہے اور جو نتیجہ ہوتا ہے معاشرے کی بہترین تخلیقی، فنی اور تعمیری صلاحیت، سعی اور تعاون کا۔

تہذیب نام ہے اس اجتماعی معاشرت کا جس میں باہمی ذہنی اور مادی کوششیں اور شرکتیں انسانی احتیاجات اور ضروریات کی تشکیل و تکمیل کرتی نیز انسانی اقداری ماحول کی پرورش کرتی ہیں۔ اشتراکِ عمل کے نتیجے میں حاصل ہونے والے وہ سارے داخلی اور خارجی ممتاز اسالیب، ایک دوسرے کو مربوط کرنے والے اور ایک دوسرے کی فلاح اور آسودگی کے لیے متلازم و بنیادی اصول اور رویے جن سے نہ صرف یہ کہ آئندہ نسلیں اکتساب کرتی ہیں بلکہ کبھی سہولت، کبھی ضرورت، کبھی شائستگی کی خاطر ان میں ترمیم و توسیع بھی کرتی ہیں۔ تہذیب ان کے اجتماعی اور خصوصی افکار و تصورات، اقدار و ترجیحات، عقائد و رسومات کی عکس ریز ہوتی ہے۔ بنی نوع انسان کی تہذیبی تاریخ اسی باہمی تفاعل، تصادم اور انضمام کے مسلسل عمل سے عبارت ہے۔

اس طور پر تہذیب مظہر ہے معاشرتی شعور کے ارتقا کا۔ جس کے تحت ذہنی وعملی قوتوں کا اشتراک، تخلیق، ایجاد اور اختراع کے ہر پہلو سے نمایاں ہوتا ہے۔ انسان اپنے اسلاف سے حاصل کردہ آگہیاں، ترمیم و اضافے کے بعد آئندہ نسلوں کو سونپ دیتا ہے۔ آئندہ نسلیں اپنے تجربات کے سرمائے کو اپنے اخلاف کے سپرد کر دیتی ہیں اس طرح تہذیبی اقدار جو اپنی ہر صورت میں انسانی ہیں، مسلسل توسیع کے عمل سے گذرتی ہیں

زراعت و کاشت کاری کے ساتھ ہی تہذیب کا عمل بھی نمایاں ہو گیا۔ انسان کی تخلیقی استعداد اور محنت نے فطرت بالخصوص پیداوار کو ایک نیا نظم، ایک نئی ہیئت ایک نیا اسلوب عطا کیا۔ نئی فہم کے ذریعے انسان کو امتیازات کی آگہی حاصل ہوئی۔ اس طرح انسان فطری مظاہر اور تہذیبی مظاہر میں فرق کرنے لگا۔ فطری مظاہر سے مراد وہ تمام اشیا ہیں جو خود رو ہیں اور تہذیبی مظاہر ان مظاہر پر مشتمل ہیں جو انسانی تخلیقی سرگرمی کا نتیجہ ہیں، اور ان کی تشکیل و تعمیر میں شعور اور قصد کا دخل ہے۔ بالعموم روحانی اور مادی تہذیب میں امتیاز کیا جاتا ہے۔ مادی تہذیب کے عوامل ہمیشہ روحانی تہذیب پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اسی طرح ہر طبقاتی سماج میں تہذیب کا بھی اپنا ایک طبقاتی کردار ہوتا ہے، جو اس کے تفکیری موضوعات و فنی مقاصد سے ظاہر ہوتا ہے۔

فرائیڈ اور علم الانسانیات کے ماہرین کے خیال کے مطابق کلچر انسانی عادات و روایات اور صناعانہ کمالات کی کلیت سے عبارت ہے۔

مارکسی دانشوروں کے نزدیک تہذیب سے مراد وہ تمام روحانی اور مادی اقدار ہیں جنہیں تاریخ کے تسلسل میں معاشرے نے تخلیق کیا ہے اور جو مظہر ہیں معاشرتی ارتقا کی ایک خاص منزل کی۔ سماجی و اقتصادی حرکات ہی تہذیب کے ارتقا کا تعین کرتے ہیں۔ نیز یہ کہ مادی اشیا کی پیداوار ہی روحانی وسائل کی بنیاد ہے۔ ماہرین نفسیات کے خیال کے مطابق سماج کی تہذیبی ساخت، جبلی اور شخصیت کی آزادانہ نشوونما، نیز تکمیل ذات کی راہ میں ہی مانع نہیں ہے بلکہ انسانی نفسیاتی گروہوں اور غیر معمولی abnormal افعال کی علت بھی تہذیب کی پروردہ یافتہ اقدار ہی میں پنہاں ہے۔ جدید انسان کی شخصیت میں وہ حرماں نصیبی، جنسی تشدد، جارحیت کے میلان کے علاوہ ایذا پسندی، ایذا رسانی

اور خودکشی جیسے رجحانات کے فروغ کے پس پشت بھی تہذیب ہی کے ساختیں کارفرما ہیں۔

لیونل ٹرلنگ کے نزدیک کسی ایسے شخص کا تصور بھی محال ہے جو اپنی تہذیب سے ماورا یا علاحدہ ہو۔ حتیٰ کہ وہ شخص بھی جو اپنی تہذیب سے انکاری اور اس کے خلاف علم بغاوت بلند کرتا ہے۔ ٹرلنگ کہتا ہے کہ بغاوت کا یہ عمل بھی اس کی تہذیب کے معینہ طرز کے مطابق ہوگا۔

تہذیب کسب ہی نہیں کی جاتی۔ لاشعوری طور پر ایک نسل سے دوسری نسل میں، ایک قوم سے دوسری قوم میں ایک خطے سے دوسرے خطے میں منتقل بھی ہوتی ہے۔ ابلاغ و ترسیل کے فوری ذرائع کی ترقی اور بین الاقوامی سطح پر آمد و رفت اور لین دین کے فروغ نے وسیع المشربی کی راہ ہموار کی ہے۔

آج پہلے سے زیادہ تیز رفتاری کے ساتھ تہذیب کی معین وحدتیں ٹوٹ رہی ہیں۔ ایک تہذیب کی تجریدی اور زندہ نشانیاں دوسری تہذیب کا حصہ بنتی جا رہی ہیں۔ اور دوسری تہذیب کا [illegible] تیسرے کلچر کی روح کا جزو بن رہا ہے۔ عام [illegible] پر انسان ایک دوسرے کے کمالات، علوم اور افکار سے فیض اٹھانے کی سعی کر رہا ہے۔ اور یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ دنیا تیزی کے ساتھ ایک بین الاقوامی تہذیب کی سمت جا رہی ہے۔

جہاں تک لفظ سولائزیشن کا تعلق ہے۔ لاطینی لفظ Civitas بمعنی شہر سے مشتق ہے۔ اصطلاحاً civil کے معنی شہری، مدنی اور شائستہ کے ہیں اور civic جو کہ اسم صفت ہے، کے معنی ہیں شہریت پسند، مدنی یا شہری۔ اس لحاظ سے civiliz ation کے لیے تمدن کی اصطلاح مناسب تر ہے۔ جسے استعارۃً معاشرتی ارتقا کی ایک ترقی یافتہ منزل کہا جاتا ہے۔

تمدن، مدن سے مشتق ہے۔ جس کے معنی ہیں شہر تعمیر کرنا۔ مدن (مدینہ کی جمع) کے معنی ہیں بہت سے شہر۔ مدنی جو کہ اسم صفت ہے، کے معنی ہیں شہری۔ یا کبھی نے شہری اجتماعی زندگی میں فروغ پانے والی تہذیب ہی کو تمدن کا نام دیا ہے۔

اصطلاح civilization سے بھی اصلاح، درستی اور آراستگی مراد لی جاتی ہے۔ یہی وہ اعمال ہیں جن سے گذر کر ایک وحشی اور بربر انسان متمدن کردار میں ڈھل جاتا ہے۔ وہ فطرت پر ہی تفوق حاصل نہیں کرتا بلکہ طبعی و جبلی عادات کی خودروی و

کہتے ہیں۔

چنانچہ گلوکار کی آواز خواہ کتنی ہی اچھی ہو اسے بھی ضروری تربیت حاصل کرنی پڑتی ہے جس کے بغیر وہ معیار تک نہیں پہنچ پاتی۔

فن کی تعلیمات کو پسند کرنے کی تہذیب بھی ہوتی ہے۔ یہی پسندیدگی کا ایسا وسیلہ ہے جو ہمیں اسے تخلیقی شکل میں شریک کرتا ہے۔ اس کے اندر کے فن کار کو بیدار کرتا ہے اور اس میں وہی جذبہ ابھارتا ہے جسے تخلیق کرنے والے نے اپنے شاہکار میں واقعات اور مناظر کی عکاسی کرتے وقت محسوس کیا تھا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ فن پارے صرف ماضی کی تہذیب کی یادگاریں نہیں ہوتے بلکہ موجودہ تہذیب کے بھی ایسے عناصر ہوتے ہیں جو نئی نسلوں کے خیالات، جذبات اور تصورات کو ڈھالتے ہیں۔ کہنے کو الزون

ادب تہذیب کے تحفظ اور تہذیبی اقدار و اسالیب کو نسلاً بعد نسل منتقل کرنے کا بہترین ذریعہ ہے۔ تہذیبی تسلسل اور توسیع کے عمل کو برقرار رکھتے ہیں جہاں دیگر مجرد اور مجرّد عوامل بروئے کار ہوتے ہیں وہاں ادب قدرے غیر محسوس طور پر مؤثر ترین قوت کے ساتھ یہی کردار ادا کرتا ہے۔ ایک خاص عہد میں کسی مخصوص طبقے یا قوم کے عقائد و افکار، رسومات اور ان کی ادائیگی کے طریقوں، زندگی کے آداب و اطوار فطرت سے رابطوں اور اوامر و نواہی کی نوعیت، باہمی رقابتوں اور رفاقتوں کی نوعیت، اعتقادات میں فوق الفطری آثار اور اوہام پرستی وغیرہ کے حوالے سے ادب جس طور پر آشنا کرتا ہے وہ دستاویزی نہیں ہوتے مگر دستاویزوں کے لیے اسناد، استدلال اور معتبر ذرائع کا محور ضرور رکھتے ہیں۔

ادب کے تخلیقی مشمولات: *allusions* تلمیحوں، *archetypes* علامتوں اور پیکروں کے خوشوں کا جہاں ایک طرف تاریخ، ماقبل تاریخ کے زمانوں سے گہرا رشتہ ہے اور ہم ان حوالوں سے بنی نوع انسان کی کلیت کے اسرار تک پہنچتے ہیں وہاں یہ اور ان کے علاوہ دیگر تلازمات: **associations** تہذیب کے ان بامعنی قاشات، ترکیبی عناصر اور مماثل و متضاد نشانیوں کے بہترین مظہر ہوتے ہیں جن کی بنیاد پر فرد کی سائکی تشکیل پاتی ہے۔ جب کبھی سیاسی دھڑے بازیاں، مذہبی اور نظریاتی راسخ پسندی، سیاسی و سرمایہ دارانہ جبر و استحصال، تفرقہ پردازی، نقض امن، مشینوں اور مشینوں سے زیادہ مختلف جائز ناجائز طریقوں سے کسب زر کا میلان

فروغ پاتا ہے یا ان تصورات کو بالعموم ترجیح دی جانے لگتی ہے جو مبنی بر مادیت اور دوسرے لفظوں میں بشریت کُش ہیں تو ادب ہی ان بہترین تہذیبی اقدار کا تحفظ بھی کرتا ہے جو اپنی ہر صورت میں انسانی اور انسانی اخوت، یگانگت اور وحدت کی نمایندہ ہیں۔

مغربی تہذیب کے تین واضح سرچشمے ہیں۔ یونان (اساطیری تناظر، سقراط، افلاطون اور ارسطو وغیرہ)، یہود (انجیل مقدس) اور سائنس (جس نے ان اوہام کو شکست دی جن سے تعصب، راسخ العقیدگی اور غیر رواداری کو فروغ ملا)۔ اگرچہ یونانی بت پرستی اور مسیحی عقیدہ ایک دوسرے کے نقیض اور ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ اور اسی سے مماثل سائنس خود عیسائیت کے لیے ایک چیلنج ہے مگر ایک طویل داخلی آویزش کے بعد مغربی تہذیب نے اس بہترین روح کو جزو جاں بنالیا جو فلاحِ انسانی، بہ الفاظ دیگر تہذیبِ انسانی کے تئیں ایک بڑی نعمت اور برکت کا حکم رکھتی ہے۔

ادب میں تہذیبی مطالعات کی تین نمایاں شقیں ہیں۔

۱۔ روایتی تہذیبی مطالعے کا طرز:

میتھیو آرنلڈ، لیونل ٹرلنگ، ایف آر لیوس اور ریمنڈ ولیمز نے ادب و تہذیب کے باہمی رشتوں کو مطمح نظر رکھا ہے۔ تہذیبی تنقید: *cultural criticism* کی ابتدا رسکن اور آرنلڈ کے ذریعے انیسویں صدی کے اواخر سے ہوتی ہے۔ اور ہمارے عہد میں ایف۔ آر۔ لیوس، لیونل ٹرلنگ اور ایڈمنڈ ولسن اس کے ممتاز علم برداروں میں ہیں۔ ریمنڈ ولیمز نے اپنی تصنیف *Culture and Society* میں ایڈمنڈ برک سے جارج آرویل تک کے انگریزی ادیبوں اور نقادوں کے ذہنی تلازموں اور رشتوں کا بڑی خوبی کے ساتھ تجزیہ کیا ہے۔ تہذیب ایک پُرقوت روایت کا دھارا ہے جو ادب کی تاریخ کے پہلو بہ پہلو جاری ہے۔ اس تسلسل میں کبھی انقطاع یا تعطل پیدا نہیں ہوا۔ ادب و تہذیب کے گہرے رشتے کی کوکھ سے روشن خیالی کا جنم ہوا۔ جو ولیمز کی نظر میں انگریزی ادب کی ایک نمایاں قدر ہے۔

ایف۔ آر۔ لیوس کے نزدیک ادب کے علاوہ ایسا کوئی ذریعہ نہیں ہے

جس میں اتنے خوبصورت دلکش اور قوی طریقے سے تہذیبی ورثے اور اقدار کو زیادہ سے زیادہ انسانوں تک پہنچانے کی صلاحیت ہو۔

روایتی مارکسی نقادوں کے تہذیبی مطالعات میں بعض ترجیحات نئی تھیں مگر سائنس اساس دلائل پر اصرار کے باعث ان کے یہاں بہت جلد امکانات کا سوتا خشک ہوگیا اور وہ اپنی حدوں سے تجاوز نہیں کر سکے۔ نو مارکسی نقادوں (جن میں تھیو دور ادورنو، والٹرین جامن، لوشین گولڈ مان، ریمنڈ ولیمز اور تیری ایگلٹن شامل ہیں) نے اپنے تہذیبی مطالعات میں سیاست اور جدید ٹیکنالوجی کے روز افزوں فروغ اور ادب پر ان کے اثرات کو بھی شامل کیا ہے۔

2. اساطیری: mythological: اور قوسیاتی: archetypal: تہذیبی مطالعے کا طرز:

اس طرز مطالعہ کی بنیادیں جے۔سی۔ینگ اور جے۔جی۔فریزر نے وضع کی تھیں۔ بعد ازاں ماڈ باڈکن، ولسن نائٹ، ای۔ کیسرر، روبرٹ گریوز، فلپ وھیل رائٹ اور نارتھروپ فرائی نے اس دائرے کو کافی حد تک وسیع کیا۔ اس قسم کے مطالعے میں تاریخ، ما قبل تاریخ، اساطیر، لوک روایات، سماجی رسومات اور مذہبیات وغیرہ شعبوں اور عناصر کے اشتراک سے ایک وسیع تر تجریدی وحدت عمل میں آتی ہے۔ اسی وحدت کا دوسرا نام تہذیب ہے۔ ادب و فنون اسی کے تفاعل کا نتیجہ ہیں۔

3. ساختیات و پس ساختیات کے جن نظریہ سازوں نے بین المتنی رشتوں کو خاص اہمیت دی ہے، ان کی فکر میں بھی تہذیبی شعریات کا تصور گہرا ہے۔

> کوئی بھی متن محض کسی ایک ذہن کی تخلیقی حسیت کا کرشمہ نہیں ہوتا بلکہ اس کی تشکیل کے پس پشت زبان و بیان کی عظیم روایات کا وہ ورثہ بھی شعوری و غیر شعوری طور پر کارفرما ہوتا ہے، جو تہذیب کے ایک طویل عمل کے بعد ہمارے عصر کی حسیتوں میں جذب ہوگیا ہے

ساختیات کی رو سے زبان تجریدی رشتوں کا وہ نظام ہے، جن میں نفاق بھی ہے اور اتفاق بھی نیز جو معنی کے عمل کو ممکن بناتے ہیں۔ دال signifier: اور مدلول signified: کے اشتراک سے لسانی نشان کی تشکیل ہوتی ہے اور یہی لسانی نشان کسی بھی تہذیبی کرے میں معنی کا ایک واحد ترین سرچشمہ بھی کہلاتا ہے۔ نشانیات sementics: نے تہذیبی مطالعے کے افق کو نہ صرف یہ کہ وسیع کیا ہے بلکہ اسے نئی نہج بھی عطا کی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے تہذیب کو نشانیات کی سعی و جستجو کے ایک بڑے میدان سے تعبیر کرتے ہوئے لکھا ہے۔

> ثقافت (تہذیب) کے ہر ہر مظہر کی تہ میں تجریدی رشتوں کا ایک نظام کارفرما ہے۔ جس کی بدولت معنی خیزی کا تفاعل جاری رہتا ہے۔ یعنی تو ثقافت (تہذیب) کی مرکزی مظہر ہے ہی۔ پرانے قصے، کہانیاں، منتھ، اساطیر، دیومالا، رسم و رواج، رشتہ داریاں، رہن سہن، خورد و نوش، آرائش و زیبائش، نشست و برخاست، ادب و آداب، طور طریقے، تیج تہوار، میلے ٹھیلے، کھیل تماشے وغیرہ ثقافت کے بیسیوں زمرے ہیں۔ ہر زمرے میں عناصر کے پس پشت رشتوں کا ایک نظام ہے۔ جس کے تفاعل سے معنی کی ترسیل ہوتی ہے۔

4. مخصوص لسانی تہذیبیاتی مطالعے کا طرز:

جن دانشوروں کا اصرار کسی خاص جغرافیائی اور لسانی تہذیب اور اس کی شعریات پر ہے اور اکثر کسی ادبی یا لسانی دعوی کی اولیت کا سرا اپنی سرزمینوں میں تلاش کرتے ہیں۔ ان میں ایک حلقہ وہ ہے جن کی ترجیحات میں جغرافیائی عصبیت کا پہلو زیادہ شدت کے ساتھ حاوی ہے۔ اسی حلقے نے ہندوستان پر دیسی تہذیب کا نعرہ بھی بلند کیا ہے۔ دوسرا حلقہ وہ ہے جس کے مباحث میں جغرافیائی تعصبات کے بجائے علمی دعاوی کا پہلو زیادہ روشن ہے۔ اس حلقے میں کئی ساختیاتیین و پس ساختیاتیین بھی شامل ہیں۔

پہلے زمرے میں اسپینگلر کو شامل کیا جانا چاہیے، جس کی فکر اور دعاوی بڑی حد تک جغرافیائی تہذیبی عصبیت پر منتج ہیں۔ اس کا اصرار ہے کہ تخلیق کار تہذیب کے امکانات کو بروئے کار لاتا اور تخلیق کے ذریعے اپنے گردو پیش سے مطابقت پیدا کرتا ہے۔ امکانات کو حقیقت میں ڈھالنے کا

کام ناخنوں کا ہے۔ اظہار کی بیش بہا قوت تہذیب کے عروج کی مظہر ہوتی ہے اور اس قوت میں کمی واقع ہونے کے معنی اس تہذیب کے زوال کے ہیں۔ اس مرحلے پر بقول اسپینگلر

> فن کار زیادہ سے زیادہ تحسیل زر کی غرض سے اجنبی تہذیبوں کے تکنیکی سرقے اور فنی اوضاع یا روایتی ہیئتوں کی نقل پر قانع ہو جاتا ہے۔

اسپینگلر یہاں تک کہتا ہے کہ تخلیقی آزادی ایک بے معنی تصور ہے کیوں کہ تہذیب خود ایک جبر ہے۔ وہ فن کی اظہاری ہیئتوں میں اپنے مطابق عمل کرانے نیز فنکار کو ایک آلے کے طور پر استعمال کرتی ہے۔ اس طرح وہ فن کے عمل ترسیل کو بھی زمان و مکان کے ایک مخصوص حصار تک محدود کر دیتا ہے کہ ترسیل فن ایک قوت ہے اور تخیل کے وسیلے سے قاری اور فن کار کی بھی شرکت مستحکم ہوتی ہے۔ تخیلی شرکت کے بغیر فن پارہ محض ایک کاٹھ کا ٹکڑا، کاغذ کا پرزہ یا آوازوں کا تیکھا ہے۔ تخیل، ترسیل کے عمل کو مکمل کرتا ہے۔ مگر اسپینگلر تخیل کی صلاحیت کو بھی تہذیب کے ساتھ مشروط کرکے دیکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> کوئی اجنبی یا غیر ملکی شخص اسی لیے کسی دوسرے تہذیبی گروہ کے فن کو پوری طرح نہیں سمجھ سکتا کہ اس کے تخیل کی صلاحیت اس کی اپنی تہذیب کی زائدہ و پروردہ ہوتی ہے۔

اسی بنیاد پر اسپینگلر اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ دو مختلف تہذیبی فن کاروں کے تقابلی مطالعے اور تجزیے کی کوئی بھی کوشش بے کار محض ہی ہے۔

ہر تہذیب کا اپنا ایک فنی اسلوب اور ایک نظام ہیئت و اصناف ہوتا ہے۔ جو اسی تہذیب کے ساتھ مخصوص اور اسی تہذیب کے موافق ہوتا ہے۔ اسپینگلر کہتا ہے۔ جیسے مغربی فن پر موسیقی کا، کلاسیکی فن پر شبیہ سازی کا اور مصری فن پر عمارت سازی کا اثر ہمہ گیر ہے۔ اسی لیے اس کا اصرار ہے کہ

> انفرادی فن کاروں پر لکھنے کے بجائے تہذیبی اسالیب کو موضوع بنا کر فن کی تاریخ لکھنا چاہیے۔

اسی روشنی میں اسالیب فن، اصناف ادب اور ان کے نظام ہیئت کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ وہ اصناف و اسالیب جو ماضی یا ماضی بعید میں چلن کا حکم رکھتے تھے مگر اب ان کا محض ایک تاریخی تشخص ہی باقی رہ گیا ہے اس کی وجوہ اور مضمرات کیا ہو سکتے ہیں؟ وہ یہ سوال بھی کرتا ہے کہ موجودہ زمانوں میں ان کا احیا کیوں ممکن نہیں ہے۔ اسپینگلر نے اس صورت حال کی وجوہ بھی تہذیب کے جبر میں تلاش کی ہیں۔ جس کے باعث ایک عہد کی ساختوں کی جگہ کبھی انتہائی سرعت اور کبھی انتہائی سست رفتاری کے ساتھ دوسری ساختیں لے لیتی ہیں۔ تہذیب کے اسی عمل کی روشنی میں اوڈ، سانیٹ رومان پاروں romances قدیم رزمیوں، طلسمی کہانیوں، تمثیلی قصص، داستانوں، قصائد، واسوخت، ریختی اور شہر آشوب وغیرہ کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی کی 1990 کی بعد کی تحریروں میں مشرق و مغرب کی کشمکش صاف طور پر نمایاں ہے۔ کلاسیکی شعریات کی طرف ان کے جھکاؤ میں اب پہلے سے زیادہ استحکام پایا جاتا ہے۔ بالخصوص ہمارے کلاسیکی اصناف اور مجموعی ادب کے مطالعے میں کن اقدار کی رہ نمائی صحیح اور صائب قرار دی جا سکتی ہے؟ مغرب کی شعریات یا کسی دوسرے لسانی گروہ کی تہذیبی شعریات ہماری قدر شناسی یا قرأت کے مسائل کو کس حد تک آسان بنا سکتی ہے یا سرے سے وہ ہمارے لیے غیر متعلق اور غیر ضروری ہیں؟ کہاں ان سے روشنی اخذ کی جا سکتی ہے اور کہاں ہمیں اپنے ہی جمالیات کے قوانین کو اپنا رہ نما بنانا چاہیے؟ فاروقی نے ایسے بہت سے سوالات اٹھائے ہیں فاروقی صاف لفظوں میں یہ کہتے ہیں کہ آپ اگر مشرقی (یعنی ہند اسلامی) تہذیب کے تمام پہلوؤں سے پوری طرح واقف نہیں ہیں تو اردو و فارسی غزل کا بڑا حصہ، یا اس کے بعض بنیادی پہلو آپ کی مکمل دسترس سے باہر ہوں گے۔ اس طرح فاروقی کے تصور میں ایک خاص لسانی

تہذیب کا تصور ضرور کار فرما ہے جس کی حدود ہندوستان سے وسط ایشیا، (ولاسانی النسل) عربوں تک پھیلی ہوئی ہیں۔ فاروقی لکھتے ہیں:

> ہر تہذیب اپنے اصول آپ مقرر کرتی ہے (اسپینگلر قطعاً اسی خیال کا حامی تھا) اس کی بنیادی اور بالکل سامنے کی وجہ یہ ہے کہ ہر تہذیب کائنات اور اس کے مسائل کو برتنے کے وہ طریقے ہی ایجاد یا حاصل کرتی ہے جو اس کے داخلی تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔ تہذیبیں اپنے رویے اور طریقے اپنے نظریۂ حیات پر قایم کرتی ہیں۔ تہذیب کا سب سے پُر قوت اور موثر اظہار ادب ہے۔ لہٰذا ہر تہذیب اپنے طور پر طے کرتی ہے کہ ہم کس چیز کو ادب کہیں گے اور بحیثیت ادب کس چیز کو کتنی قیمت دیں گے۔

اسی بنیاد پر فاروقی ادب کے معیاروں کو نہ تو آفاقی قرار دیتے ہیں اور نہ ایک تہذیب کے پروردہ ادبی اصولوں پر کسی دوسری تہذیب کے ادبی اصولوں کو ترجیح دینے کا عمل ان کے نزدیک درست ہے۔ اسپینگلر کے درج ذیل تصورات بھی اسی خیال کے مطابق ہیں۔ وہ کہتا ہے:

> تخلیقی کارناموں کے محاکمے کے لیے کوئی آفاقی اصول ہے نہ اس نوع کی اصول سازی ممکن ہے۔ ہر تنقیدی کسوٹی کا تعین اس کی تہذیبی اقدار کرتی ہیں۔

فاروقی غزل کو جانچنے کے معیار ہماری غزل کی شعریات و جمالیات ہی میں تلاش کرنے پر اصرار کرتے ہیں۔ اسی طرح اسپینگلر کہتا ہے کہ ارسطو کے المیہ کے اصول اور کانٹ کا جمالیاتی محاکمہ کا تصور محض اپنے تہذیبی حوالوں ہی سے حقیقی اور سچے ہیں۔ اسی طرح سوفوکلیز اور شیکسپیر کے تصور المیہ کا فرق بھی تہذیبی زمان و مکان کے فرق پر منتج ہے۔ کسی دو زمانے کے میلانات ایک جیسے نہیں ہوتے۔ دیوندر اسر بھی تہذیبی مطالعے کے اسی تصور کو سب سے صائب قرار دیتے ہیں اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں۔

> تہذیبی مطالعات کی رو سے ادبی تخلیق کو اس کے تاریخی اور تہذیبی حوالے، سیاق و تناظر میں ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ ادب میں جو شامل ہے

> اسے خارجی دنیا سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ ادب کا اساسی سرمایہ تہذیبی عوامل سے ترتیب پاتا ہے۔

دوسرے زمرے میں سب سے نمایاں نام ایڈورڈ سعید اور ہمارے یہاں گوپی چند نارنگ کا ہے۔ علاوہ ان کے وزیر آغا، فہیم اعظمی اور قمر جمیل نے بھی بڑے محتاط طریقے سے تہذیب کے تحت تاریخ، روایت، مشرق اور مغرب کے مباحث کو بنیاد بنایا ہے۔ ان حضرات کے خیالات میں علمی سنجیدگی اور گیرائی پائی جاتی ہے۔ روایت یا مشرق و مغرب کے تصورات یا باہمی اثرات و لین دین کے تہذیبی عمل کو انھوں نے ایک فطری عمل سے تعبیر کیا ہے۔ یہ حضرات اس طرح کے مثبت لین دین کے "تاریخی عمل" پر کسی بھی قسم کے قدغن کو زائد ٹھہراتے ہیں۔ بعض دانش ور سائنس اور "تکنیکیات" کے بے محابا فروغ سے خائف ہیں، اور کسی بھی تہذیب کے تحفظ کے تئیں اسے ایک چیلنج قرار دیتے ہیں۔ انھیں اس بات کا بھی اندیشہ ہے کہ وہ مخصوص تہذیبی وحدتیں اور مختلف جغرافیائی گروں میں پروان چڑھنے والی تہذیبیں معرض خطر میں نہ پڑ جائیں جن کے فروغ و تسلسل کی تاریخ ماقبل تاریخ سے شروع ہوتی ہے اور جو اپنی قدامت اور نام نہاد سالمیت کی وجہ سے باعث افتخار کہلاتی ہیں۔ دراصل تہذیب ایک توسیعاتی تسلسل کا نام ہے۔ جو مسلسل انحراف، رد اور انضمام کے عمل سے دوچار ہوتا رہتا ہے۔ دنیا کی کوئی جغرافیائی، ذہنی، معاشرتی اور لسانی تہذیب نہ تو منفرد ہے، نہ بے میل، نہ واحد اور نہ مکمل کیوں کہ تہذیب کے تشکیلی عوامل، محرکات اور مقتضیات اتنے متنوع، غیر متوقع اور تجریدی ہیں کہ ان کے بارے میں کوئی ایک دعویٰ قائم کرنا تقریباً ناممکن ہے۔

وہ لسانی ساختیں جنھوں نے مختلف تہذیبی گروں میں تشکیل پائی ہے انیسویں صدی ہی سے ان میں باہم دیگر ادغام و انضمام کی صورتیں بھی وضع ہو رہی ہیں۔ اور اسی طرح ایک دوسرے کے نظام ہائے ہیئت و اسلوب نیز شعریات و قواعدیات ایک دوسرے پر اثر انداز ہو رہے ہیں۔ اور

نئے جمالیاتی واحدوں میں بھی ڈھل رہے ہیں۔ اس طرح پیروی مغرب سے گریز یا پیروی مشرق سے انحراف کے رویے بھی جزوی یا مکمل طور پر بے معنی ہوتے جا رہے ہیں۔ اس طرح کسی ایک لسانی تہذیب کی کوکھ سے جنم لینے والے اسالیب کا مطالعہ علمی تخصیصات قایم کرنے کے لیے تو صائب قرار دیا جا سکتا ہے۔ اور بالخصوص کلاسیکی ادبیات کے مطالعے کے ضمن میں یہ طریق کار مناسب بھی ہے مگر انیسویں صدی کے بعد کے ادب یا ادبی متون کی تفہیم محض اسی شرط کے ساتھ نا مناسب ہوگی۔

محولہ بالا مختلف تصورات کی روشنی میں ہندوستانی تہذیب اور اردو کی لسانی تہذیب اور اس کی جڑوں یا اس کے وسیع الآفاق پس منظر اور سلسلوں کا جائزہ لیں تو دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

ہندوستانی تہذیب وحدت اندر کثرت سے مماثل ہے۔ چار پانچ ہزار سال قبل مسیح سے لے کر موجودہ زمانے تک اس میں چھوٹی بڑی کئی تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں نیز یہ تغیرات تہذیبی وحدت پر بھی اثر انداز ہوتے رہے۔ نیگر ائڈ اور پروٹو اکسٹرولائڈ کے بعد دراوڑ ہندستان آئے جن کے ساتھ ترقی یافتہ سُمیرین تہذیب کی وراثت تھی۔ ہزار ڈیڑھ ہزار قبل مسیح میں آریہ وسط ایشیا کے مختلف علاقوں سے جتھوں کی شکل میں وارد ہوئے جن کے پاس اپنا اعتقادی نظام، اساطیر اور اسلوبِ حیات تھا۔ ان دونوں اقوام میں زبردست نسلی اور تہذیبی تفریق تھی تاہم دو انتہاؤں کے تصادم سے انضمام کی وہ شکل بھی برآمد ہوئی جسے بعد ازاں شنکر آچاریوں نے بڑی حد تک ایک واحدے میں ڈھال دیا۔ بودھ مت، برہمنی نظام کی سخت گیری اور رسوم پرستی کے خلاف ایک بغاوت تھا۔ برہمنی اجارہ داری کو جین مت سے بھی صدمہ پہنچا مگر بالآخر یہ دونوں مذاہب، ایک طویل تہذیبی سفر کے نمایاں سنگ ہائے میل بن کر رہ گئے۔

مسلمانوں کی باقاعدہ آمد سے قبل، عرب صدیوں سے ہندوستان کے ساحلی، بالخصوص جنوبی ساحلی علاقوں میں تجارت کی غرض سے آیا کرتے تھے۔ ان کی آمد سے ویشنو تحریک میں نئی جان آگئی جس کا ثمرہ بھگتی تحریک

کی شکل میں رونما ہوا۔ بھگتی تحریک نے مذاہب کی رسمی اور خارجی حدود کو ناروا ٹھہرایا اور وحدتِ انسانی کے تصور پر اپنے فکر کی اساس رکھی۔ ہندوستان میں جو مسلمان آئے تھے ان میں عربوں کی تعداد بہت کم تھی۔ عرب سامی النسل تھے۔ جب کہ زیادہ تعداد ان مسلمانوں کی تھی جو وسط ایشیا اور ایران سے تعلق رکھتے تھے۔ وسط ایشیا عربوں کی فکری پرداخت کا وطن قدیم تھا اور ایران کی فکری پرداخت زرتشت اور اوستا کی فضا میں ہوئی تھی خود ایران میں آریوں کی کئی نسلیں آئیں اور یہیں آباد ہوگئیں ایران آریہ ہی سے مشتق ہے۔

ہندوستان کو جن مسلمانوں نے آباد کیا وہ نسلی اعتبار سے آریہ ہی تھے اسی لیے ہندوستان میں آنے کے بعد انھیں یہاں کے باشندوں کے ساتھ دوئی کا احساس پیدا نہیں ہوا۔ انھوں نے ہندوستانی فکر اور آدابِ زندگی، ادب، فنون، جنگی حکمتِ عملی، اسلحہ سازی، قانون سازی اور تعمیرات وغیرہ پر دور رس اثرات قایم کیے اس کے عوض میں مسلمانوں نے عام رسومات اور ہندوستانی تصوف سے جو اقدار اخذ کیں وہ ان کی زندگی اور ادب میں شیر و شکر ہوگئیں۔

ہمارے ادب میں ہندو ویدانت، تصوف اور اسلامی فکر کے اشتراک کی صورت شروع سے موجود و جاری ہے۔ وہ مشترکہ تہذیب جس کا خمیر رواداری، وسیع المشربی، بے لوثی، خلق، استحسان، اخوت اور یگانگت جیسی قدروں سے اُٹھا تھا۔ اردو اور دیگر بولیوں کے ادب نے انھیں اپنے خمیر کا حصہ بنالیا۔ شعرا نے بالعموم وحدت الوجود کے اس تصور کو نفسِ شعر میں اُتارا جو ان کے مذہبی عقیدے سے متصادم مگر صوفیا کے توسط سے محترم تھا۔ انھی کی طرح اردو شعرا بھی بنی نوعِ انسان میں وحدتِ جوہر کے قایل ہیں۔

CYNIC:

کلبی

سگ خو ، بدخو ، مردم بیزار۔

فلسفۂ کلبیت کا پیرو کار۔

دنیا اور اس کے اسباب عیش سے نفرت کرنے والا۔

بعض کلبی ، نوعِ انسانی ہی کے منکر ہیں۔

اینٹس تھینیز 435 تا 370 ق م جو کہ سقراط کا شاگرد تھا۔ کلبی مدرسہ فکر کا مؤسس ہے۔ اینٹس تھینیز نے سقراط کی تعلیمات کو اوّلیت دی اور افلاطون کے نظریہ اعیان : idealism پر سخت تنقید کی۔ اس کے خیال کی رو سے جو شخص اپنے اخلاق میں خوب ہے وہ سماج یا ریاست کے قوانین سے بری ہے۔ اس کی فلاح کا انحصار اسی پر ہے۔ وہ چونکہ کسی ایک ریاست کا باشندہ نہیں ہے پوری دنیا اس کا گھر ہے اور وہ پوری دنیا کا شہری ہے۔

اینٹس تھینیز نے استغنا ، ضبطِ نفس ، اور قناعت کا درس بھی سقراط ہی سے لیا تھا۔ اس کی عملی زندگی کا سب سے روشن پہلو اس کے بے نیازانہ کردار میں نظر آتا ہے۔ اس کے نزدیک وہ مسرت بدی کا درجہ رکھتی ہے جس کا مقصد حصول مسرت ہے۔ کلبیوں کے نزدیک علم کا عملی ہونا ضروری ہے۔ اینٹس تھینیز کا شاگرد ڈایو جنیز (دیو جانس) 406 تا 323 ق م جسے اپنے آپ کو کتا کہتے ہیں کی کوئی عار نہ تھا۔ کلبی مدرسہ خیال کو قائم رکھنے والوں میں اوّلیات کا درجہ رکھتا ہے۔ وہ اپنے

استاد کے مانند تہذیب کے کمالات ، اصنام پرستی و کثرت پرستی حتیٰ کہ تمام مذہبی عقائد کا منکر تھا۔ وہ لذت پسند زندگی کا مخالف ، ترکِ علائق و نفس کشی کا حامی ، مسلّم سماجی معیارات سے برگشتہ اور دنیاوی متعلقات سے بے نیاز تھا۔ غلامی و طبقہ بندیوں کے محور پر گردش کرنے والے سماج میں کلبی ، جمہوریت پسند فرقوں کی نمائندگی کر رہے تھے۔

کلبی مکتب فکر کا تیسرا اہم فلسفی کریٹیز تھا نا داری اس کے نزدیک ایک بیش بہا انعام سے کم نہ تھی۔ اُسے دولت و ثروت ، مادی آسائش و املاک سے چڑھ تھی۔ زینو جو کہ رواقیت stoicism : کا بانی تھا۔ اس کا شاگرد تھا۔ رواقی تقدیر پرست ، خیر پرست ضبطِ نفس کے مؤید تھے۔ غم اور خوشی سے بے نیاز تھے۔ ان کے نزدیک نیکی سب سے اعلیٰ قدر تھی۔ بالخصوص حسیاتی لذتوں کے برخلاف زاہدانہ روش اختیار کرنے پر زور جیسے رجحانات کا اصل مصدر کلبیت ہی ہے۔

اوّلین کلبی دانش ور حفظ و تدریس کے مخالف تھے۔ حسنِ خلق ان کے نزدیک سب سے بڑی خوبی تھی۔ جب کہ ڈیمی ٹریس Demetrius اور ڈیمو ناکس جیسے موخر کلبی اپنے تصورات و افعال میں شدید طور پر منفی ہیں۔

ادب میں ہر وہ شدید انفرادیت پسند ادیب جو کہ مروّجہ اور مسلّم تصورات کی تذلیل کرتا اور انسانی مقاصد کی سنجیدگی کو غیر معتبر گردانتا ہے کلبی سے موسوم کیا جاتا ہے۔

کرداروں میں گوئٹے کا مے فسٹو فلیس اور شیکسپیر کا آیا گو اپنے اقوال و افعال میں سگ خوئی کی مکمل ترین نظیریں ہیں۔

اسی لفظ سے مماثل ایک لفظ Menippean ہے اس کے معنی بھی کلبی ، شکی و ذقی کے ہیں۔ یہ اصطلاح سیریا کے ایک فلسفی ادیب Menippus کے نام سے ماخوذ ہے۔ جس کا زمانہ تیسری صدی قبل مسیح سے تعلق رکھتا ہے۔

لوسین (تیسری صدی عیسوی کا ایک یونانی طنز نگار) نے منیپس کے بابت لکھا ہے کہ وہ تمام قدیم کتوں میں سب سے عظیم غرّانے اور بھنبھوڑنے والا کتّا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ نوعِ انسان کی نیکی ہی کا منکر ہے منیپس نے اپنے معاصر فلسفیوں اور انسانوں کی بد اعمالیوں و غلط کاریوں کو

ہدف ملامت بنایا تھا۔ اس کی تضحیک میں بے رحمی کا عنصر غالب تھا۔ منیپس کی ہجائیہ روایت کے علم برداروں میں وارو اور لوسین کے نام سرفہرست ہیں
سمرسٹ مام کی تصنیف Of Human Bondage سینکر لیوس کی Main Street اور ایلڈس ہکسلے کی Point counter point بے رحمانہ طنز و ہجا کی نمایاں مثالیں خیال کی جاتی ہیں۔

عصرِ رواں میں جیک بیکر نے آزادیِ اظہار کے نام پر Pamela's Ordeal کے عنوان سے ایک جنسی کہانی لکھی ہے۔ جس میں ایک ہم مکتب کے ساتھ زنا بالجبر کے واقعے کے دوران جس قسم کے جنسی تشدد، اذیت دہی اور بالآخر قتل کی واردات رونما ہوتی ہے۔ افسانہ نگار نے اس کے ایک ایک جزکی متشدد وضاحت رقم کرنے کی کوشش کی ہے۔ جیک بیکر کا نقطۂ نظر جہاں نفسیاتی سطح پر سادّی: saddist ہے، وہاں انسان کی جبلّی خباثتوں پر اسے پورا یقین ہے۔ خیر و فلاح سے انکار کا یہ رویّہ اس کے کلبی مذاق ہی کا مظہر ہے۔

دیکھیے:
beast epic cynicism stoicism

CYNICISM:

کلبیت
سگ خوئی۔

یونانی لفظ Kuon سے مشتق۔ جس کے معنی بازاری یا لینڈی کے گئے ہیں۔ وہ فلسفہ جو مسلّمہ اخلاقی معیارات کے تئیں نفرت، شک اور بے اعتباری کا اظہار کرتا نیز نوعِ انسان کے تعلق سے ایک ادنیٰ اور تحقیر آمیز نقطۂ نظر رکھتا ہے۔

وہ ادیب جنھوں نے اس فلسفے کا اثر قبول کیا ہے۔ ان کی تحریریں اعلیٰ انسانی اقدار و متانت سے عاری اور طعن و لعن، تضحیک و تعریض سے معمور ہوتی ہیں۔ اسی لیے ان میں ایذا رسانی کا عنصر غالب ہوتا ہے۔

کلبیت کی ایک قدیم ترین مثال، "رومان دی رینارڈ" نام کا حیوانی تمثیلیہ ہے۔ اس تمثیلیے میں لومڑی کی عیاری کی محض اس لیے تحسین کی گئی ہے کہ وہ اپنی عیاری کے ذریعے بدی کے نتائج سے خود کو ہر بار بچا لیتی ہے۔ وہ بنیادی طور پر ایک ایسا کردار ہے جو سماج دشمن، خیر شکن اور اعلیٰ انسانی اقدار کی نفی کرتا ہے۔ اس کی کامیابی کا راز اس کے خود غرضانہ اعمال میں مضمر ہے۔ یہ تصنیف نیکو کاروں کی نیکی کے تئیں ایک تازیانہ ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مصنف کے نزدیک خیر، ہمدردی، اُنس اور بشریت کے کوئی معنی

نہیں ہیں۔ کامران وہی ہے جس کا شیوہ بدی ہے اور عیاری جس کا اصول۔ ایمان داری سے جسے کد ہے اور اخلاص سے جسے نفرت۔

ہمارے شعرائے ماضی کی 'شہرآشوب' 'واسوخت' اور ہجویہ نظموں میں اکثر مقامات پر غصہ وری، برافروختگی اور عام بےزاری کی صورت نمایاں ہے۔ اس کے پس پشت کلبی ذہن ہی کارفرما ہے جعفر زٹلی کی ہجویہ نظمیں اس نوعیت کی بہترین نمائندہ ہیں۔

اس (جعفر زٹلی) کے لہجے میں تندی ہے۔ اس کی زبان میں ٹھوکنے، بجنے، جھنجھوڑنے اور کچوکے دینے کی قوت ہے۔ (جمیل جالبی)

موجودہ ادوار میں جوش کے کلام میں کلبیت کی غالباً سب سے زیادہ مثالیں پائی جاتی ہیں۔ مجاز کی نظم آوارہ میں درج ذیل بند شاعر کی شدت پسندی، اور دہشت پسندی کے مظہر ہی نہیں ہیں، یہاں بیگانگی اور ناپسندیدگی کے جذبے نے طعن و تشنیع، چڑچڑاہٹ اور عام بیزاری کی صورت اختیار کرلی ہے۔ کلبیت کی یہ ایک نمایاں مثال ہے۔

جی میں آتا ہے یہ مردہ چاند تارے نوچ لوں
اس کنارے نوچ لوں اور اس کنارے نوچ لوں
ایک دو کا ذکر کیا سارے کے سارے نوچ لوں
اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں

لے کے اک چنگیز کے ہاتھوں سے خنجر توڑ دوں
تاج پر اس کے دمکتا ہے جو پتھر توڑ دوں
کوئی توڑے یا نہ توڑے میں ہی بڑھ کر توڑ دوں
اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں

بڑھ کے اس اندر سبھا کا ساز و ساماں پھونک دوں
اس کا گلشن پھونک دوں، اس کا شبستاں پھونک دوں
تختِ سلطاں کیا میں سارا قصرِ سلطاں پھونک دوں
اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں

اکثر ترقی پسند شعرا کے کلام میں کلبیت کا رجحان نمایاں ہے۔ ترقی پسندوں کے علاوہ ن۔م۔راشد (ماورا)، اخترالایمان اور محمد علوی کی اکثر نظموں پر تشنج اور قنوط کی کیفیت محیط ہے۔

اخترالایمان کے ابتدائی دور کی نظموں میں جو سکوت آمیزی ہے وہ بعد کی نظموں میں کم ہوگئی ہے۔ زبان پر بیان حاوی ہوگیا ہے اور دھیما آہنگ، آواز کی بلندی میں ضم ہوگیا ہے۔ حتیٰ کہ بعض نظموں میں ہیجان و سگ خوئی بھی در آئی ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد کا اخلاقی زوال کا مسئلہ ہو کہ امن عام، انسانی بنیادی نیکی ہو کہ انسانی خباثت، یہ پہلو اخترالایمان کی فکر کا تناظر ہیں۔ جو انسان سے مایوس ہوتی ہے تو راشد کی طرح صور اسرافیل میں بدل جاتی ہے اور اقبال کی طرح اپنا گریبان ہی نہیں دامن یزداں کو چاک کرنے میں بھی تامل نہیں کرتی۔

میں زہر کا بنا ایسا ہوا ہوں جو / دیکھتا، سنتا محسوس کرتا ہے سب
پیٹ میں جس کے سب زہر ہی زہر ہے / پیٹ میرا کبھی گر دبا دو گے تم
جس قدر زہر ہے / سب الٹ دوں گا تم سب کے چہروں پہ میں
میں ــــ تمہاری ایک تخلیق

ہمارے شکم گر ہمارے سروں پر نہ ہوتے / اور چہروں میں اعضائے جنسی
تو ہم اچھے انسان بنتے
میرا دوست ابوالہول

درج ذیل مصرعوں میں اخترالایمان کے لہجے کی تندی اپنی انتہا پر ہے۔

گیہوں اور مہلک ہتھیاروں کی فیکٹریاں عاشق کی آنکھوں کی صورت جاگ رہی ہیں۔
خوش قامت، چھیلے سب ایک مجسم شہوت بنتے جارہے ہیں۔
اور حسینوں کے اندام بھی فضلے کے ڈبوں کی صورت کھلے ہوئے ہیں۔
آثار قدیمہ

دیکھیے:

beast epic cynic stoicism

DADAISM:

دادائیت
ایک فرانسیسی لفظ بمعنی ٹٹو۔

دادا کی بہت سی وجوہاتِ تسمیہ میں سے ایک یہ ہے کہ دادا، لفظ mama کی ضد ہے، اور دادا کا صیغہ تذکیری ہے، بمقابلہ ماما کے، جو تانیثی ہے۔ ادب و فن میں دادائیوں کی ترجیح تذکیریت پر تھی۔ مگر دادا کسی ایک نقطے پر ٹھہرنے والی فطرت نہیں رکھتے تھے۔ ان کی ترجیحات کا دائرہ وسیع تھا کیوں کہ ردِّ ان کے مزاج کا نمایاں نشان تھا۔ ٹرسٹان زارا نے کہا تھا کہ:

دادا کے اتنے ہی رجحانات اور رویّے ہیں جتنے اس کے صدر ہیں۔

جب زارا نے یہ بات کہی تھی اس وقت تک اس کے صدور کی تعداد 319 تک پہنچ چکی تھی۔

ایک روایت یہ بھی ہے کہ چند ہم خیال فن کاروں نے علاحدہ علاحدہ بہت سے حروفِ تہجی کو گڈمڈ کرکے ایک ٹوپی میں ڈال دیا اور پھر بغیر دیکھے ہوئے ان میں سے جو چار حروف نکالے گئے انھیں سے لفظ dada بنا ہے۔ یعنی لفظ دادا کی تشکیل میں بھی محض اتفاق کو دخل ہے، اور دادائیوں کی شعریات میں اتفاق کا عنصر خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اسی بنا پر دادائیوں کے ادب کو اتفاقی تحریر aleatory writing: کا بھی نام دیا گیا ہے۔ اتفاق کے تصور ہی میں خیال و اظہار کی آزادی کا راز بھی پنہاں ہے۔ آندرے برتیون

نے دادا کے اسی رویّے کو بنیاد بنا کر لکھا ہے کہ:

مکعبیت cubism: محض مصوری کا ایک اسکول تھا۔ مستقبلیت futurism: ایک سیاسی تحریک تھی۔ دادا محض ایک ذہنی حالت (رویّے) کا نام ہے۔

مذہب کے بارے میں آزادیِ خیال اور کلیسا میں کوئی مشابہت نہیں ہے (جب کہ) دادا فن کارانہ آزادیِ خیال سے عبارت ہے۔

دادائیت کے بنیادگذاروں میں ٹرسٹان زارا کا نام سرِفہرست ہے۔ ٹرسٹان زارا کے علاوہ ھنس ارپ، ھیوگو بال، رچرڈ ھیولسین بیک، فرانسس پکابیہ، مارسل ڈیوچیمپس، والٹر سرنر اور جیورج ریبمونٹ وغیرہ جیسے نام بھی اسی گروہ میں شامل ہیں۔

دادائیت کا آغاز عین پہلی جنگِ عظیم کے دوران یعنی 1915 کے اردگرد زیورچ میں ہوا۔ اور آن کی آن میں یہ تحریک نیویارک، برلن اور پیرس (جو بہت جلد اس تحریک کا مرکز بن گیا تھا) جیسے عظیم شہروں تک پھیل گئی، 1920 میں سرّیلزم میں ضم ہونے کے باوجود، اس کا اثر 1923 کے بعد تک برقرار رہا۔ دادا یہ مانتے تھے کہ:

پہلی جنگِ عظیم، جس سے انھیں براہِ راست سابقہ پڑا تھا، سرمایہ داروں کی آپسی مقابلہ آرائی اور تحصیلِ زر کی ہوس میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش اور میکانکی تمدن کے تخریبی اور مہلک پہلو کا ایک لازمی نتیجہ ہے۔

اگرچہ دادا جرمنی میں سیاسی سطح پر اشتراکیت کے حامی تھے مگر اپنی اصل میں دادائیت ایک ایسی منکرانہ nihilistic: تحریک تھی، جس کی ترکیب نفی، انکار، تشکیک اور عبثیت جیسے اجزا پر مشتمل تھی۔ اسی بنیاد پر اسے ایک اخلاقی انقلاب کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ دادا کا نعرہ ہی nothing یا NO تھا۔ دادا وٗں کو فکرِ صحیح کو صدمہ پہنچانے اور بے حرمتی کرنے میں بڑا لطف آتا تھا، جیورج گروز کی سوانحی کتاب کا نام ہی

A Little Yes and a Big No ہے۔ روبرٹ شورٹ لکھتا ہے:

> دادا کا یہ بڑا NO مغرب میں نشاۃ الثانیہ سے تا بہ ہنوز ترقی یافتہ انسانی روایت سے انکار کا مظہر ہے۔

داداؤں کے اس NO کی تشکیل میں ۱۹ ویں صدی کے نصف میں ابھرنے والی روسی نہلسٹ تحریک نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے، جس کی بنیاد پاریف 1840-1868 نے رکھی تھی۔ پاریف کی روایت مخالف، روایت بے زار اور منکرِ مذہب و اخلاق شخصیت کو ترگنیف نے 1862 *Fathers and Sons* نام کے ناول میں بزاروف کے کردار میں ختم کر دیا ہے۔ ادیبوں کا یہ باغی گروہ عصری نظام سے قطعی متنفر تھا اور اُسے جڑ سے اکھاڑ دینا چاہتا تھا۔ دادائی بھی ان حیرت انگیز انسانی تکنیکی صلاحیتوں کے تئیں سخت نفرین کا جذبہ رکھتے تھے جو آہستہ آہستہ تمدن کے نام پر فطرت پر غالب آتی جا رہی تھیں۔

دادائیوں کی نظر میں سارے فسادکی جڑ انسانی شعور اور منطق ہے۔ دادائیوں نے منطق، اعتدال، کسی بھی قسم کے امتناع یا بندش، سماجی رسم اور معمول، حتیٰ کہ خود ادب کے خلاف سخت احتجاج کیا، بلکہ ادب کی تاریخ میں فن کے خلاف فن کاروں کا یہ پہلا مشترکہ اقدام بغاوت تھا۔ انھوں نے فن کی نفی کی لیکن یہ نفی فن کاروں کے حق میں انتہائی مفید ثابت ہوئی۔ فرانسس پکابیہ نے بڑے تاکید سے یہ بات کہی کہ:

> فن کار آمد نہیں ہوتا اور نہ ہی اسے صحیح ثابت کرنا ممکن ہے۔

دادائی اپنے اسلوب حیات و فن میں مکمل اور قطعی آزادی کے حامی اور اصولوں اور آدرشوں کے مخالف تھے۔ روایت سے بغاوت ان کا کلمہ تھا اور یہی ان کا قریب ترین ماضی، حال اور مستقبل بھی تھا، جس کے اثرات کا سلسلہ کسی نہ کسی صورت میں بیسویں صدی کے آخری دہوں تک پہنچتا ہے۔

> ماضی میں نطشے کے فلسفے کی ساری کی ساری عمارت ہی نفی کی بنیاد پر کھڑی ہے۔ انکار کی فضا کو تیز تر کرنے میں باکونن اور برگسان کا بھی بہت بڑا ہاتھ ہے۔ جس کی دوسری صورت آئن اسٹائن اور ھائزن برگ کی انقلابی طبیعیاتی تحقیقات میں دیکھی جا سکتی ہے، جس میں

> رد اور نسخ کا پہلو ہی زیادہ روشن تھا۔ تحلیل نفسی میں سگمنڈ فرائڈ کے حواس باختہ مفروضات اور لسانیات کے میدان میں سوسیئر کے وہ صدمہ کار تصورات بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں جو عین دادائیت کے آغاز و ارتقا کے دوران متعارف ہوئے تھے اور جن کا اثر بڑی سُرعت کے ساتھ فلسفہ، بشریات، تاریخ، سماجیات اور ادبی تنقید جیسے کئی شعبوں اور علوم پر پڑ رہا تھا۔ وجودیت اور لغویت *absurdity:* اسی کی بعد از وقوع مثالیں ہیں۔ ساتویں دہائی میں پروان چڑھنے والے فلسفۂ ردِ تشکیل: *deconstruction* کو بھی اسی سلسلے کی ایک نمایاں ترین کڑی سمجھنا چاہیے۔ دادا کا NO جس کی بہت پہلے سے پیش روی کر دیتا ہے۔

دادائی اس مغربی تمدن کا مذاق اڑاتے تھے جسے اپنی تعقلی انا اور استدلال پر اندھا دُھند اعتماد تھا۔ وہ اُس بعد از نشاۃ الثانیہ بشر مرکوز تصورِ حقیقت کو بھی بہ نظرِ تحقیر دیکھتے تھے، جس کا دعویٰ تھا کہ دنیا میں جو کچھ بھی تہذیبی نفاست انصرام و انتظام، نیز ترتیب و تنظیم دکھائی دے رہی ہے وہ صرف اور صرف انسانی ذہانت کی دین ہے کہ انسان کلیتاً فطرت پر قادر ہے۔ یعنی اتفاق و خودکاری و خودرَوی کی جگہ ایک زبردست انسانی تنظیمی اور تہذیبی صلاحیت ہر نظم و ضبط کے پیچھے کارفرما ہے اور جس کی بنیاد میں شعور و منطق کا بالقوۃ عمل برسرِ کار ہے۔ فرائڈ نے اکثر نفسی گرہوں کو تہذیبی امتناعات کا نتیجہ بتایا ہے۔ داداؤں کی نفرین کا مرکز بھی غیر فطری اور مصنوعی تمدن کا جبر تھا۔ نام نہاد تمدنی نفاست و شائستگی کے برخلاف:

> داداؤں نے اشیا کی صداقت کا پتہ لگانے کے لیے قبائلی تخیل سے کام لینے کی سعی کی۔ یہ رویّہ ان جدید سائنسی رویّوں کے منافی تھا جن میں سارا زور شعور کی مرکزیت اور عقلیت پر تھا۔ داداؤں نے فن کی اس روح کو مصنوعی بتایا جو مدنیت سے سرشار تھی۔ اسی لیے انھوں نے مدنی فنون اور مدنی مراکز سے دور، افریقی موسیقی، شاعری اور رقص میں اپنی قبائلی روح کو بے نقاب پایا۔

دادائی فن کار تخلیقی شہ پارے میں فطری عضویت کے قائل تھے، جس کی اپنی ایک خودکار زندگی ہوتی ہے۔ اسی باعث ان کے فن میں غیر رسمی پن، آزادہ روی، اور کولاژ و اسمبلاژ کی کیفیات کا اثر زیادہ نمایاں ہے، نیز ان کا ہر فنی تجربہ منفرد اور دوسرے تجربے سے مختلف ہوتا تھا۔ انھیں یکساں روی اور ہو بہو نقالی جیسے اعمال قطعی ناپسند تھے۔ ناپسندیدگی کا یہی عنصر ان کے اظہارات میں فوری پن اور تنوع کا باعث بھی تھا۔ انھوں نے اپنے قارئین و ناظرین کو بدلتے ہوئے سیاق و سباق میں فن کے اس نئے تجربے کے تعلق سے سوچنے پر مجبور کیا۔ داداؤں نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ اپنے تخلیقی عمل پر انھیں کبھی اختیار بھی رہا ہے (داداؤں کا یہ میلان کینڈنسکی کی بے ساختہ تکنیکوں، اپولی نیئر اور میکس جیکب کے انوکھے شعری فن پاروں کی یاد دلاتا ہے) ان کے نزدیک روحانی ہم جوئی کا درجہ اول تھا اور تخلیقیت یا اپج کا درجہ ثانوی۔ فن کے عمل میں جس طرح لاشعور بے ساختگی کے ساتھ روبہ کار رہتا ہے اسی طرح وہ ایک ایسی مخفی قوت کے قائل تھے جو پوری کائنات میں سرگرم عمل ہے اور خودکاری کا یہ جوہر وہ تھا جس نے فن، ذات اور حقیقت کے مابین کی دوئی کو محو کر دیا تھا۔ اس ضمن میں روبرٹ شورٹ نے لکھا ہے۔

> اُن (دادا) کے لیے حقیقت، لغو اور درہم برہم تھی۔ وہ اُن انسانی تصورات کی بصد مخالفت کیا کرتے تھے جن کے بارے میں یہ عام خیال تھا کہ ان سے نظم و ضبط پیدا ہوتا ہے۔ بلکہ افراتفری جیسی صورت حال میں انھیں اخلاقی طمانیت حاصل ہوتی تھی۔ اور اس طرح انھوں نے ایک لغو سیاق و سباق میں ایک خاص نوعیت کی ذاتی یکی کو بھی برقرار رکھا تھا۔

داداؤں نے اشیاء و حقائق کی اس صورت کو قبول کر لیا تھا جو فی نفسہٖ بے حد گڈمڈ تھی۔ یہ انتشار آسا، غیر مرتب اور متلون کیفیت ان کے فن پاروں میں کہیں کھلنڈرانہ، کہیں طنز و تشنیع کی رنگ آمیزی، کہیں نوجوانانہ خروش اور کہیں پھکڑپن کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہے۔

اس بلاتحفظ اشتعال انگیز رخ کا نام ان کی لغت میں قوت حیات تھا چونکہ

اس پورے عمل میں انسداد و امتناع کی کہیں کوئی شرط نہیں تھی اس لیے داداؤں نے نراج کو پورے طور پر قبول کر لیا تھا۔ حالاں کہ ھنس آرپ اور ھیوگو بال (جرمن) نے ابتری اور انتشار میں نظم و ضبط کے متبادل ممکنات تلاش کرنے کی سعی بھی کی اور وہ متبادلات پر یقین بھی رکھتے تھے مگر یہ چیز داداؤں کے غیر مشروط مشن کا حصہ نہیں بن سکی۔

داداؤں نے زمان سے بعید تر اور شعور سے پرے اور پرے لامتناہی وقت میں اترنے، اس کا ذائقہ چکھنے، اسے اپنے تجربے کا حصہ بنانے اور پھر اسے کسب کر کے فن کی انوکھی ہیئتوں میں ڈھالنے کی کوشش کی تھی۔ انسانی فطرت کے اس حیوانی جز تک وہ پہنچنا چاہتے تھے جو ہر قید و بند سے آزاد تھا۔ اسی لیے جبلتوں کی فطری ساختیں، نامکمل، جستہ جستہ اور گڈمڈ اسالیب اظہار، آوازوں کی بے میل مخلوط شور انگیزی، غیر مرتب وحشیانہ و والہانہ رقص، قبائلی رسوم کی خودرائی و خودروی، کٹھ پتلیوں کے تماشے اور قدیم کندہ کاری و پیوند کاری کے نمونے، انھیں زیادہ مرغوب تھے۔ داداؤں نے ان کا احیا کرنے کی کوشش ضرور کی مگر اس احیا میں نقل کے پہلو کا گذر کم تھا انھوں نے تضادات اور ایک دوسرے سے بعید تر مغائرتوں کو کسی ایک جمالیاتی وحدت میں ڈھالنے کے بجائے ان کی ضدوں کو زیادہ سے زیادہ برہنہ کر کے دکھانے کی سعی کی تاکہ اثر میں انتشار کی کیفیت کو برقرار رکھا جا سکے۔ یہ تاثر ان کے سارے اظہارات و اعمال میں قدرِ مشترک کے طور پر کارفرما ہے جیسے:

> بے ہنگم اور رنگا رنگ کپڑے یا گتے کی قمیض یا پتلون پہننا، کافی ہاؤسوں کی دیواروں پر پوسٹر چسپاں کرنا، انسانی عقل و ادراک کو صدمہ پہنچانے والی تصاویر بنانا، مہمل اور عمل لفظوں سے نظمیں یا صوتی نظمیں تیار کرنا، کیبروں اور تھیٹروں میں عجیب و غریب پرشور موسیقی، رقص اور ڈرامے پیش کرنا، غیر متوقع اور مضحک حرکتیں کرنا وغیرہ۔

اس قسم کے تجربات و اعمال میں کہیں کوئی وحدت اور تناسب کا عنصر موجود نہیں ہے، اور یہی بوالعجبی دادائی فن کی قطعی شناخت بھی تھی۔

مارسل ڈیوچیمپس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے پیرس میں فنِ سنگ تراشی کی نمائش میں شمولیت کے لیے ایک بیت الخلا کا بادیہ بھیج دیا تھا جسے اس کے عہدیداروں نے قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا۔

فرانسس پکابیہ کی مصوری میں انسان ایک پُرزے میں تبدیل ہو جاتا ہے (جیسے کافکا کی طویل کہانی Metamorphosis میں انسان کا کیڑے کی ہیئت میں تبدیل ہو جانا) جیسے انسانی اعمال مشینی حرکت کا حصّہ بن گئے ہیں اور انسان میکانکی حیاتیات ہی کا ایک جز بن کر رہ گیا ہے۔

دادا مصوروں نے انسانی صورتِ حال کو بڑے 'مضحک'، تخریبی اور متعجبانہ اسالیب میں پیش کیا۔ جیسے ایک بڑا سر، اس پر غیر موزوں جسم، ایک ٹانگ چھوٹی ایک بڑی، ایک پیر میں بڑا جوتا ہے اور دوسرے میں سینڈل (یہ بوالعجبی اور اٹکل کاری محض مصوری تک ہی محدود نہیں تھی بلکہ اپنی زندگی کے معمولات اور پہناووں میں بھی ان کا یہی رویّہ تھا) اکثر تصاویر میں ہاتھ، آنکھ، کان، ناک، بال، ٹانگیں، چھاتیاں، پیٹ اور عضوِ تناسل وغیرہ کو آپس میں گڈمڈ کر دیا گیا ہے اور ایک کینوس پر بہ یک وقت کئی پیکروں کی جھرمٹ خلق کر دیے گئے ہیں۔

ایک تصویر کچھ اس طرح ہے:

ایک میز کے آس پاس کچھ لوگ بیٹھے ہوئے عجیب و غریب حرکتیں کر رہے ہیں۔ کوئی ہینڈل کھا رہا ہے، کوئی سائیکل کی زنجیر پی رہا ہے، ایک بزرگ عورت کے ہاتھوں میں کوئی اوزار ہے اور وہ اسے کھانے کی کوشش کر رہی ہے۔

ایک دوسری تصویر:

ایک خوبصورت برہنہ عورت کے چہرے پر کھوپڑی لگا دی گئی ہے۔ کسی کے چہرے پر برہنہ عورت کی چھاتی سے فرج تک کا حصہ کاٹ کر اس طرح چسپاں کر دیا گیا ہے کہ آنکھیں چھاتیاں بن گئی ہیں۔ ٹھوڑی، ناک اور فرج نے منھ کی شکل اختیار کر لی ہے۔

داداؤں کی مصوری اور شعری فن میں ہیئت برائے تحفظِ ہیئت کی نسبت بدہیئتی، کج ہیئتی بلکہ ہیئت کذائی پر ترجیح تھی اور تجرید کے بجائے نشان اور علامت کو انھوں نے زیادہ بہتر اسالیبِ اظہار کے طور پر مانا تھا۔ ان کے بہت سے مقاصد میں ایک مقصد یہ بھی تھا کہ قاری، سامع یا ناظر اپنے گڈمڈ حواس کے ساتھ اُن کے تجربے میں شریک ہو۔ شرکت سے ان کی مراد یہ تھی کہ قارئین دادائی فن کے اندر اس بحران کی تہ میں اترنے کی سعی کریں جس میں تناقض، طنز اور ناآہنگیوں سے معمور ایک گہری دُنیا آباد ہے۔

دیکھیے:

expressionism surrealism ultraism

سیاق

1. Hans Richter, Dada: Art and Anti-Art, 1965.
2. William S.Rubin, Dada, Surrealism, and Their Heritage, 1968.
3. C.W.E. Bigsby, Dada and Surrealism (1972).

DEBAT:

مناظرہ

اس قسم کا مناظرہ جو اصلاً مجادلہ ہی ہوتا ہے دو مختلف اور اکثر متضاد ہستیوں کے درمیان واقع ہوتا ہے۔ ان ہستیوں کی نوعیت اکثر تمثیلی (جیسے روح بمقابل جسم، الّو بمقابل بلبل) ہوتی ہے۔ دونوں فریق اپنے اپنے ادراکات و ترجیحات کے مطابق متنازعہ امور (جیسے عشق ، سیاست ، خیر، شر، نیکی، بدی وغیرہ، جن کی نوعیت بھی رسواتی *conventional:* تھی) پر بحث کرتے ہیں۔

یہ ایک ادبی ہیئت ہے جس کی جڑیں لوک روایت میں گہری ہیں۔ ازمنۂ وسطیٰ میں جسے بے حد فروغ ملا۔ یہ بدویانہ مناظرے کہلاتے تھے۔ چرواہوں کے دو گروہ، ایک دوسرے کے سامنے۔ گاتے ہوئے اہم متنازعہ پر بحث کرتے تھے۔ اسی لیے اس قسم کے مناظروں کو شاعرانہ مقابلے سے بھی موسوم کیا گیا ہے۔ فریقین کی بحث وتمحیص کے بعد (بالآخر) ایک غیر جانبدار ہستی تمام امور پر غور وخوض کرکے اپنی منصفانہ رائے سے آگاہ کرتی ہے۔

مناظرے کی بہترین مثالیں ارسطو فینز کے *Frogs* اور *Clouds* نام کے ڈراموں کے علاوہ تھیوکریٹس اور ورجل کی دیہاتی نظموں : *Ecologues* اور دوسرے شعرائے سسلی میں نمایاں ہیں۔ پندرھویں اور سولھویں صدی میں دانتے، پٹرارک اور بوکیشو نے اسے ازسرِ نو زندہ کیا۔ بعض شعراء نے اہتزازیہ نظموں میں اس کا استعمال کیا ہے۔ جنانچہ سوفٹ کا

A Town Ecologues 1710 اس نوعیت کی ایک قابلِ ذکر مثال ہے۔ جدید عہد میں فراسٹ، میک نیس اور آڈن نے بھی اپنی شاعری میں اس تدبیر کو بڑی چابک دستی کے ساتھ برتنے کی کوشش کی ہے۔ *Man and Superman 1903* اور *The Apple Cart 1929* جیسے ڈراموں میں برنارڈ شا نے بھی اس تدبیر سے فائدہ اٹھایا ہے۔ شا کے مناظرے طنز و استبعاد، زیرکی اور حاضر جوابی سے مملو ہیں۔

اقبال کی نظم عقل و دل کا شمار بھی اسی ذیل میں کیا جائے گا۔

دیکھیے :

amoebean dialogue eclogue pastoral

poetic contest

DECADENCE:

زوال پسندی

انیسویں صدی کا نصف آخر، بالخصوص فرانسیسی ادب کی تاریخ میں بے حد ہنگامہ خیز ثابت ہوا۔ اس اثنا میں کئی ایسے نئے ادبی رجحانات کا آغاز و ارتقا عمل میں آیا جو ایک دوسرے کی توثیق کرتے تھے، توسیع کرتے تھے یا قطعاً نفی۔ مجموعی طور پر ان رجحانات وتحریکات نے ادب کے موضوعات کا دائرہ وسیع کیا تجربے کی توفیق کا احساس دلایا اور زبان و ہیئت کے ایسے اسالیب سے روشناس کرایا جن کے اثرات کسی نہ کسی طور پر بیسویں صدی کے عالمی ادب میں بھی کارفرما نظر آتے ہیں۔

فرانس میں علامتی تحریک کا تعلق بھی انیسویں صدی کے نصف آخر سے ہے یہ تحریک ادب میں حقیقت پسندی اور سائنسی تجربیت کے روز افزوں فروغ کے ردِ عمل کے طور پر ظہور میں آئی تھی۔

اس تحریک کے معیار سازوں نے زبان کے تخلیقی استعمال پر زور دیا۔ فن کی خودکارت اور کانٹ کے اس تصور فن کو ترجیح دی جس نے فن سے حاصل ہونے والی مسرت کو بے لوث قرار دیا تھا۔ باقاعدہ طور پر پہلی مرتبہ علامتیں خلق کرکے شعر سے موسیقی کے تاثرات ابھارنے کی سعی کی۔

نوجوان شعرا نے بودلیر کی سری علامت پسندی اور گوتیے کے اس تصور کو حرزِ جاں بنایا جس کے تحت فن اخلاقی و معاشرتی متعلقات سے پرے ہے۔ اسی تحریک کے

علم برداروں نے Decadent (1886تا 1889) جیسے مجلّے کا اجرا کیا۔ جس کی اشاعتیں زوال پسند فکر و فن کی بہترین نمائندگی کرتی ہیں۔

انگلستان میں انیسویں صدی کی اواخر دہائیوں میں حقیقت پسندی کے برخلاف مگر اس کے پہلو بہ پہلو فن برائے تحفظ فن کا رجحان بھی بڑی تیزی سے فروغ پا رہا تھا۔ اس رجحان کے قائدین و مویدین میں وہ فن کار پیش پیش تھے۔ جو حسن کے پرستار تھے۔ ادب کی افادیت کے منکر بلکہ ادب و فن کو اخلاقی اور تبلیغی مقاصد سے آزاد خیال کرتے تھے۔ ان کی فکر پر شعرائے ماقبل ریفائل Pre-Repha-elites کا گہرا اثر تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری کے موضوعات محدود ہیں۔ کلام میں صنائع کی فراوانی ہے۔ لفظوں کی صوتیاتی قدر۔ اور موسیقی پر گہری توجہ ہے۔

والٹر پیٹر کے سری تناسب کا تصور اور آسکر وائلڈ کا یہ خیال کہ تمام فنون بے مصرف ہیں۔ (یعنی ان کا کوئی عملی مصرف نہیں ہے)، حسن ہر چیز کا مظہر ہے کیوں کہ وہ کسی چیز کا اظہار نہیں کرتا، بھی اصلاً جمیت پرستی پر منتج ہے۔ آسکر وائلڈ نے حقیقت کے پیچھے بھاگنے والوں کے عمل کو حقیقت کی وحشیانہ عبادت کا نام دیا اور اپنے فن کو ہر اس وابستگی سے باز رکھا جس سے عصری فہم مترشح ہو۔ اس کے نزدیک فن کا ایک ہی مقصد ہے اور وہ ہے تخلیق حسن اور حسن کا کام صرف اور صرف مسرت بہم پہنچانا ہے۔ آسکر وائلڈ کا فن اسی رویے کی توثیق ہے

زوال پسند شعرا میں ارنیسٹ ڈاوسن کے بارے میں کسی نے کہا ہے کہ اس کی شاعری میں صنائع کا کمال خطرناک حد تک دل آویز ہے۔ اس کے معاصرین میں اس کی فنا کی حس سب سے شدید اور گہری تھی۔ لیونیل جانسن، زندگی کی تلخ حقیقتوں سے فرار کرکے کتابوں میں پناہ حاصل کرتا ہے۔ اسٹیفن فلپس کے ڈراموں اور نظموں میں نگارش کا جادو ہے، بحروں کے استعمال میں چابک دستی ہے۔ ان شعرا کے موضوعات بڑی حد تک مذہبی، روحانی اور مافوق الفطری تھے نیز زبان کے استعاراتی استعمال پر زور تھا۔

اس لیے ان کا فن یک جہت، محدود اور کم مایہ ہوکر رہ گیا۔ اس میں زمان و مکان کی حدود توڑ کر زندگی کے وسیع تر عرصے پر پھیل جانے کی طاقت نہ تھی۔ وہ جوہر نہ تھا جو انھیں دائمی بنا سکے۔ ان کی حسن پرستی اور زندگی کی

حقیقتوں سے فرار کے رویے نے انھیں اپنے ہی مذاق طرب آگیں کا شکار بنا دیا اور زوال کو مقدر ۔

انہی دنوں میں جیورج مور کی خود گذشت ، ایک نوجوان کے اعترافات 1888 میں شائع ہوئی ۔ جس میں وہ اپنے آپ کو نسائی ، بیمار اور گم کردہ راہ قرار دیتا ہے ۔ جس سے اس کی ذہنی پراگندگی ، تنگ مزاجی اور خود سری کا بخوبی پتا چلتا ہے اور یہی رجحانات وہ تھے جو انیسویں صدی کی ربع آخر کے زوال پسند ذہنوں پر مستولی تھے ۔ بعض نقادوں کے نزدیک مور کے اعترافات فی الواقع انگریزی زوال پسندوں کا پہلا منشور ہے ۔ آرتھر سائمنز نے ہوئی سمنس کے ناول A Rebours کے مرکزی کردار Des Esseintes میں زوال پسندی کی بیماری ۔ کا عکس دیکھا وہ کہتا ہے کہ اس کے افعال و اقوال میں غیر معمولی پن abnormality ہے جو روحانی گومگو کیفیت کا نتیجہ ہے ۔

ایک خیال یہ بھی ہے کہ :

> زوال پسندوں نے انیسویں صدی کے ذہن زوال آمادہ ذہنوں نے روحانی اور [illegible]
> تخلیقی کام انجام دیا اس لیے ان کی زوال پسندی [illegible] تنزل سے [illegible]

مارکسی مفکرین نے اس تصور کو پروان چڑھایا کہ جب کوئی معاشرہ موت میں پناہ لینے لگتا ہے تو اس کا دوسرا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی ذہنی ، فکری اور عملی قوتوں سے انکاری ہے ۔ یہ انکار اسے ایک عظیم اخلاقی زوال کے دہانے پر کھڑا کر دیتا ہے وہ زندگی کی ارتقائی قوتوں کے منافی مرگ آثار قدروں کی حمایت کرتا اور ان اقدار سے صرف نظر کرتا ہے جو صحت مند و حیات آفریں ہیں ۔ معاشرتی زوال کے اثرات اس عہد کے فن پر بھی پڑتے ہیں (بہ قول مارکس ، بعض مثالیں اس کے برخلاف بھی ہیں) موضوع کے مقابلے میں ہیئت ، حقیقت کے مقابلے میں التباس ، امید کے مقابلے میں ناامیدی ، حال کے مقابلے میں ماضی ، جہد کے مقابلے میں فرار اور تعمیم کے مقابلے میں تخصیص کو ترجیح دینے کا رجحان اپنی جڑیں مضبوط کر لیتا ہے ۔ فن کاری بجیع کاری و نوحہ خوانی میں بدل جاتی ہے ۔

> مارکسی جمالیات کے نزدیک وہ ادب جس میں محض و صرف انفرادیت اور ذات کی تلاش پر ترجیح ہے ۔ زوال پسند ہے ۔

اردو میں ترقی پسند نقادوں نے زوال پسندی کی اصطلاح کو رواج دیا اور اپنے تجزیوں میں متذکرہ بالا تصور ہی کو اولیت عطا کی ۔

aestheticism *Parnassians* *symbol / symbolism.*

سیاق

1. Holbrook Jackson, The Eighteen Ninetees (1913).
2. William Gaunt, The Aesthetic Adventure (1945).
3. A.E. Carter, The Idea of Decadence in French Literature, (1830-190), (1958).

DECONSTRUCTION:

ردتشکیل

ردتشکیل، انگریزی لفظ de construction کا اردو مترادف ہے، جو دو لفظوں سے مل کر بنا ہے۔ de جو کہ ایک سابقہ ہے بمعنی رد، نفی، مکرر، constr uction بمعنی بناوٹ، ترکیب، تعمیر، تشکیل؛ علاوہ ان کے تعبیر، توجیہہ، تفسیر اور تجزیے کے معنی کو بھی حاوی ہے۔ decons اس کا مخفف ہے۔

اردو تنقید میں ردتشکیل کے علاوہ ردِّ تعمیر، لاتشکیل، ساخت شکن جیسے مترادفات بھی مستعمل ہیں۔ سابقہ de میں ایک نفی کا پہلو بھی مضمر ہے، اس لیے اکثر ناقدین اسے ایک منفی فلسفیانہ تنقیدی رویّے سے تعبیر کرتے ہیں، اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ردتشکیل کا ایک انتہاپسند پہلو اس کے غیر مفاہمانہ، غیر ہمدردانہ اور بالتکرار روایت مخالف رویّے میں پنہاں ہے۔ جب کہ de کے ایک معنی مکرر کے بھی ہیں جو اپنے مفہوم میں بحال کے زیادہ نزدیک ہے۔ کنسٹرکشن کے بہت سے معنوں میں تعبیر اور تجزیہ کا بھی شمار ہے، ان تعبیرات سے صرفِ نظر کرنے کے باعث ہی بعض علماء نے اسے قطعی انکاریت nihilism: ہی کی ایک شق قرار دیا ہے کہ اپنی بیشتر صورت میں اس کا رُخ نیستی، معدومیت اور لاشئیت کی طرف ہے۔

باربرا جانسن نے کنسٹرکشن کو تجزیے کے معنی ہی میں اخذ کیا ہے، اشتقاقی سطح پر جس کے معنی بے دخل کرنے undo کے ہیں یعنی تشکیل نو کرنا:

ردتشکیل سلسلۂ فکر میں متن و معنی یا ادراک حقیقت کے تصور میں اکثر

تناقض، تضاد یا ابہام کا تاثر نمایاں ہے اور یہ شاید اس لیے ہے کہ ردتشکیل ایک طریقِ تنقید سے زیادہ فلسفۂ تنقید ہے۔ مختلف نقادوں نے اپنے اپنے طور پر اس کی تعبیر و توجیہہ کی ہے اور ان توجیہات میں ذاتی ترجیحات بھی شامل ہوگئی ہیں (آئیڈیولوجی کی صورت میں ذاتی ترجیح کی شمولیت خود ردتشکیل کے موقف کے مطابق ہے) پال دی مان، هلس ملّر، اور جیفرے هارٹ من (نقادوں کا یالے گروہ، جس سے ییلزم بنا ہے) کے تصورات و تعبیرات میں افتراق نمایاں ہے۔ جب کہ یہ حلقہ دریدا کے اصولوں ہی کو اپنا رہنما خیال کرتا ہے۔ اگر ردتشکیل مفکرین کو دیگر پس ساختیاتیئن کے سلسلے ہی کی کڑی قرار دیا جائے تو اس افتراق کی نوعیت بنیادی ہو جاتی ہے۔ ساختیات سے ردتشکیل تک کے تصورات میں یقیناً ایک تسلسل موجود ہے مگر یہ تسلسل بڑی حد تک داخلی اور مخفی قسم کا ہے جسے تاویل و تعبیر اور طاقتور ذہانت کے ذریعے باقاعدہ ترتیب دینے کی بہ زور کوشش ضرور کی گئی ہے، تاہم ایک ایسی مکمل تھیوری میں اسے باندھنا مشکل ہوگا جس پر صحیح، درست، قطعی اور مطلق جیسے الفاظ کا سابقہ چست کیا جا سکے۔ ردتشکیل کی یہ جرأت ہمارے لیے یقیناً ایک نیا تجربہ ہے کہ وہ خود اپنے استرداد کا حوصلہ بھی رکھتی ہے۔

ردتشکیل کا سب سے بڑا نمائندہ ژاک دریدا ہے، جو معنی بین معنی، معنی در معنی کے تصور کو الٹ کر معنی ردِّ معنی میں بدل دیتا ہے اور چوں کہ معنی، دریدا کے مفہوم میں، تعلیق ہی تعلیق ہے، التوا ہی التوا ہے، اس لیے صداقت کی نہ تو کوئی نہایت ہے اور نہ ہی وہ مطلق ہے۔ وہ کیا ہے؟ اس کی کیا شکل ہے؟ ردتشکیل ان کے جواب فراہم نہیں کرتی بلکہ سوال در سوال پر مہمیز کرتی ہے۔ سوال قایم کرنا ہی نامعلوم سے معلوم کو اخذ کرنے کی پہلی سعی ہے پہلا اقدام ہے۔ اس معنی میں ردتشکیل معنی کو تہ و بالا کرنے کے عمل سے وابستہ رجحان نہیں ہے اور نہ ہی کنسٹرکشن یعنی تعمیر مترادف ہے اسٹرکچر یعنی ساخت کا، باربرا جانسن بھی ردتشکیل deconstruction: اور انہدام truction:

des کو ایک دوسرے کا ہم معنی یا مترادف لفظ قرار نہیں دیتیں بلکہ یہ عمل معنی کی کثیر المعنویت اور اس کی گرہیں کھولنے یعنی معنی کشائی اور معنی کاری کے مسلسل عمل سے عبارت ہے۔ چوں کہ معنی کی کوئی حد نہیں جس طرح صداقت کی کوئی حد نہیں، اس لیے معنی کے عدم استقلال کے تصور سے ایک غیر یقینی کا تاثر بھی ابھرتا ہے جو بعض حضرات کے لیے کوفت کا سبب ہے اور بعضوں کے لیے مسلسل انبساط آفرینی کا سبب کہ معنی کی غیر معیّن صورت مستقلاً نئی مہم کے تئیں اکساتی اور للچاتی ہے۔

دریدا کہتا ہے:

مغربی فلسفہ، روایتاً موجودگی کی مابعد الطبیعیات metaphysics of presence: کے ساتھ مخصوص ہے، اس دعوے کے ساتھ کہ تحریر کی خطرناک قسم کی مبہم صورتوں سے صرف تقریر ہی محفوظ رکھ سکتی ہے۔ زبان سے ادا کردہ لفظ چوں کہ بلا واسطہ ہوتا ہے، اس لیے یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ بہ ذریعہ تقریر ایک مطلق صداقت، ایک مقررہ معنی، ایک فیصلہ کن بنیاد، (صداقت یا معنی کے اصل) جوہر یا مرکز تک رسائی حاصل کرنا ممکن ہے۔

دریدا کے نزدیک جوہر یا مرکز تک رسائی یا حتمی اور اساسی معنی یا معنی بطور وحدت جیسے تصورات اور ان بنیادوں پر جس مغربی فلسفے نے اپنے مابعد الطبیعیاتی تصورات کی عمارت کھڑی کی ہے، محض ایک بھرم ہے۔ وہ اس صوت مرکز phonocentric: تصور صداقت کو بھی بے دخل کر دیتا ہے جس کے تحت لفظ حتیٰ کہ لفظِ خدا بھی بطور صداقت کے اخذ کیا جا سکتا ہے۔

صوت مرکزیت phonocentrism: کا تصور اسی بنیاد پر قایم ہے کہ تحریر پر تقریر فوقیت رکھتی ہے، اس لیے بھی کہ معرض تحریر میں آتے ہی تقریر کا تقدس آلودہ ہو جاتا ہے۔ تقریر کا تصور راوی اور سامع کے تصور کے ساتھ نتھی ہے، دونوں مل کر معنی کو موجود بناتے ہیں۔ اسی بنا پر فرض کر لیا جاتا ہے کہ راوی جو صداقت کا بیان کنندہ ہے، مکمل طور پر صداقت کے علم سے بھی بہرہ ور

ہوتا ہے۔ اس قسم کی کسی بھی فلسفیانہ یا صداقت جو یانہ کوششیں، دریدا کے نزدیک کوئی قیمت نہیں رکھتیں کیوں کہ ان سب کا رُخ کسی مطلق اور معیّن کے مفروضے کی طرف ہوتا ہے اور مطلق و معیّن جیسے الفاظ دریدا کی لُغت سے باہر ہیں۔

دریدا نے موجودگی presence: اور ناموجودگی absence: کو ایک خاص معنی میں استعمال کیا ہے۔ تقریری یا زبان سے ادا کردہ لفظ فوری طور پر کسی شخص کی موجودگی پر دلالت کرتا ہے: وہ شخص کوئی مقرر بھی ہو سکتا ہے، کوئی مذہبی واعظ بھی، استاد یا سیاست داں کی صورت میں کوئی خطیب بھی۔ جب کہ تحریر کے لیے کسی کی موجودگی ضروری نہیں ہوتی۔ کیوں کہ لفظ کو معرض تحریر میں لانے والی شخصیت پردۂ غیاب میں ہوتی ہے یا پردۂ غیاب میں چلی جاتی ہے۔

دریدا مکمل طور پر صوت مرکزیت کے اس اصرار کو تسلیم ہی نہیں کرتا کہ بولا ہوا لفظ یعنی جس کے ساتھ صداقت تک رسائی اور معنی کے استحکام و موجودگی کا تصور جڑا ہے، صرف اور صرف خالص تکلم ہوتا ہے، جب کہ راوی کے ذہن میں تحریر کی بعض صورتیں ادائگی لفظ سے قبل ہی موجود ہوتی ہیں۔ اس طرح تحریر، تقریر کی نہیں، تقریر، تحریر کی نقل ہوتی ہے۔ یہ بحث اٹھا کر دریدا مغرب میں فلسفے کی اس متشدد نظام مراتب violent hierarchy: کو پلٹ دیتا ہے، جس کی رو سے تحریر، تقریر کا مثنیٰ ہے۔ دریدا تقدیم کا سہرا تحریر پر رکھ کر تقریر کے روایتی تصور پر سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔

دریدا پہلے مرحلے میں تقریر میں تحریر کو پہلے ہی سے لازماً موجود گردانتا ہے۔ دوسرے مرحلے میں وہ پھر اس تصور کو بھی قطعی ماننے سے انکار کر دیتا ہے کیوں کہ دریدا کو یہ تسلیم ہی نہیں ہے کہ صداقت اپنے معنی میں کوئی مرکز بھی رکھتی ہے۔ اس کے نزدیک تقریر اور تحریر دونوں ہی دلالتی افعال ہیں جو موجودگی presence: سے عاری ہوتے ہیں اس کے برعکس logocentric کے معنی لفظ مرکزیت (مرکوز بہ لفظ) یعنی تحریر کے ہیں۔ دریدا نے اسے اُن تمام فکری صورتوں کو حاوی بتایا ہے جو خواہش برائے صداقت پر مبنی ہوتی ہیں اس کے نزدیک افلاطون

سے لے کر تا بہ ہنوز لفظ مرکزیت ہی مغربی فلسفے اور فکر کا مخصوص کردار رہا ہے۔ (تحریر میں بدلیت کا جبر اور خود مصنف کی عدم موجودگی، معنی کی واحدیت کو تہس نہس کر دیتی ہے) دریدا نے صوت مرکزیت phonocentrism: یعنی (مرکزِ صوت) تقریر کو لفظ مرکزیت کے ذیل میں رکھا ہے۔ نظریہ صوت مرکزیت کی رو سے تقریر، تحریر سے مقدم ہے (جیسا کہ خود سوسیئر کا خیال ہے) یا ژین ژاک روسو کے لفظوں میں تحریر ضمیمہ supplement: ہے تقریر کا۔

دریدا تقریر اور تحریر دونوں کو زبان کی ایک ہی سائنس کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ دونوں ہی میں عدم استقلال ہے۔ زبان کی اس سائنس کو اس نے اصطلاحاً قواعدیات grammatology: کہا ہے۔ مگر چوں کہ تقریر میں معنی کی قدریہ کا پہلو مضمر ہے اور تحریر تکثیر معنی کے متحمل ہوتی ہے لہٰذا گراموٹولوجی دریدا کے یہاں تحریر کی سائنس کا دوسرا نام ہے۔ قواعدیات، نشانیات semiology: کی بھی مترادف نہیں ہے۔

این۔ جیفرسن نے ان دونوں کے درمیان باہمی فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> دریدا کی تھیوری میں گراموٹولوجی نے سیمیولوجی کی جگہ لے لی ہے۔ جو تحریر کی ایک نئی سائنس کے بجائے سوال قایم کرنے والا علم ہے۔

دریدا کی رد تشکیل فکر میں متن اور اس کے معنی دونوں نہ تو ایک ہیں اور نہ دونوں متماثل ہیں۔ کیوں کہ افتراق difference: کی رو سے حوالے کی بے استقلالی ہمیشہ قایم رہنے والی چیز ہے۔

> تحریر کی فطرت ہی میں افتراق واقع ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ کوئی متن اور معنی مجموعی اور ہم وقتی شناخت اور ہم بودیت کا حامل ہو سکتا ہے۔ کیوں کہ معنی کبھی فیصل اور حتمی نہیں ہوتا۔

قواعدیات کی رو سے تحریر اپنی حقیقت آپ ہے۔ وہ کسی دوسری حقیقت کی ترجمانی یا تخلیقِ مکرر یا وضاحت سے پرے ہوتی ہے۔ اس طرح دریدا بہ زور کہتا ہے کہ:

> ہمارا تعلق فی نفسہٖ تحریر سے ہونا چاہیے۔ مگر اس شرط کے ساتھ کہ تحریر معنی کی ترسیل کا کوئی شفاف ذریعہ نہیں ہے اور نہ اس کی قدرشناسی اس مفروضے کے ساتھ کرنی چاہیے کہ تحریر معنی بردار بھی ہوتی ہے۔ صرف تحریر ہی وہ مقام ہے جس میں زبان اپنے التوا کے عنصر کو اجاگر کرتی ہے جو تکثیر معنی کا جواز بھی ہے جب کہ تقریر ایک سے زیادہ معنی کی حامل ہو ہی نہیں سکتی۔

دریدا تحریر و تقریر پر بحث کرتے ہوئے لفظ supplement کا بطورِ اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ جو فرانسیسی لفظ supleer سے ماخوذ ہے۔ بمعنی کسی کی جگہ لے لینا، قایم مقام بنانا اور اضافہ و ایزاد کرنا۔ بطورِ اسم، ضمیمہ اور متبادل کے معنوں میں مستعمل ہے جو تحریر و تقریر کے درمیان مسلسل بدلتے ہوئے رشتے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ تحریر، تقریر کی جگہ پر فائز ہو جاتی ہے اور کبھی تقریر، تحریر کا ضمیمہ بن جاتی ہے دونوں میں تضاد کا رشتہ ہے۔ لیوی اسٹراس کے جوڑے دار ضدین binary opposition کے تصور میں تضاد کا عنصر ہی ضدوں کے درمیان رشتے کی ضمانت ہے۔ اسی طرح تحریر اور تقریر میں بھی تضاد کا رشتہ ہے، نیز ایک کا وجود دوسرے پر قایم ہے۔ دریدا اس ساختیاتی جوڑے دار ضدین کے تصور کو بے حد سیدھا سادہ تصور کرتا ہے، جس میں سارا زور ضد کے پہلو پر ہے۔ بجائے اس کے دریدا supplement کا لفظ استعمال کرتا ہے اس دلیل کے ساتھ کہ:

> ان ضدین میں ایک کو دوسرے پر مرجّح اور مقدّم قرار نہیں دیا جا سکتا جسے ضد کہتے ہیں اس کی بنیاد فرق پر ہوتی ہے تقریر یا تحریر، فطرت یا صداقت دراصل معنی کے رستوں traces: کے متبادلات، افتراقات اور ضمیمے ہیں۔ علمائے ساختیات کے تصور کے برخلاف یہ نہ تو محکم ہیں اور نہ مستقل۔

ضدوں میں چوں کہ رشتہ باہمی نوعیت کا ہوتا ہے۔ لہٰذا بیک وقت دونوں ضدین ہم وقت و ہم بود ہیں اور ایزاد و اضافے supplement: کا جُز اس میں ہمیشہ مقدّر کی صورت میں موجود ہوتا ہے۔ یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ ضمیمہ میں چوں کہ ایزاد کا تصور بھی جڑا ہوا ہے اس لیے مراد اس اخیر جُز سے ہے جسے تکملہ کہا جاتا ہے۔

بلکہ محض فرق یا افتراق کی بنیاد پر واقع ہوتا ہے۔ جیسے مارکسی تھیوری کے مطابق شعور کو بڑی آسانی کے ساتھ مادہ یعنی matter کے مقابلہ پر مرحلہ دوم پر رکھا جاسکتا ہے، مگر یہ اصل مسئلے کی ایک معصوم ترین تسہیل ہوگی۔ کیوں کہ شعور اور مادہ (یا فطرت اور تہذیب) کے معنی کا تضاد، ان کی ترجیح اور سبقت کی بنیاد پر نہیں، افتراق کی بنیاد پر قایم ہوا ہے۔

دریدا معنی کی طویل گفتگو میں زبان کے بدیعیانہ کردار اور اس کی زور آوری اور اور تفاعل کے مسئلے کو بھی زیر بحث لاتا ہے۔ اس معنی میں وہ نتشے کا ہم خیال ہے کہ:

> زبان کی بحر میں ڈالنے والی صناعانہ یا استعارہ سازی کی فطرت کے جبر کی بنا پر ہی فلسفہ صداقت کو پالینے کا دعوی کرتا ہے۔ یعنی صداقت تک پہنچنے کے لیے فلسفہ خود بھی زبان کے بدیعیانہ کردار سے مدد لیتا ہے۔

یعنی زبان کا وہ بدیعیانہ پہلو جو شاعری میں قطعاً آزادی کے ساتھ چیزوں کو ایسے نئے ناموں سے موسوم کرتا ہے جو معمول سے گریز کے باوجود فہم عامہ اسے معمول کے مطابق ہی قبول کر لیتی ہے۔ زبان کا یہی پہلو نتشے کے خیال کے مطابق ایک جبر ہے جس نے فلسفے میں یہ گمرہی پھیلائی ہے کہ صداقت اس کی دسترس میں ہے۔ نتشے کے اسی خیال کی توثیق اور توسیع دریدا اس اصرار کے ساتھ کرتا ہے کہ تمام لسانی ترسیل کی تشکیل انقلابی غیر یقینی پر ہوتی ہے۔

دریدا ایک طرف نتشے سے زبان کے بدیعیاتی کردار اور اس کے جبر سے پیدا ہونے والی گمرہی (یعنی تضاد) کے تصور کو اپنے عمل استرداد کی بنیاد بناتا ہے، دوسری طرف سوسیئر کے اس خیال میں کہ زبان ایک تفریقی رشتوں پر قایم نظام ہے، وہ اپنے اس تصور کی تصدیق پاتا ہے کہ کلی تفہیم محض ایک شعبدہ بازی کا نام ہے۔

سوسیئر کہتا ہے کہ دال signifier: (یعنی تحریر یا تقریر میں ادا کردہ لفظ) اور مدلول signified: (یعنی لفظ سے وابستہ تصور) کے درمیان قطعی مساویت پر مبنی کسی اصول کی کارفرمائی نہیں ہے۔ چوں کہ دال اور مدلول یا لفظ اور شے کے مابین کوئی اصولاً اور قطعاً باہمی اتفاق نہیں ہے، اس لیے نظام لسان کی بنیاد میں تفریق ہی تفریق ہے، اثبات کہیں نہیں، اور زبان کا سارا

نظام انہی تفریقی رشتوں سے عبارت ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان کسی مثبت نظام تقررات designations: کا نام نہیں، بلکہ ان تفریقی عناصر سے عبارت ہے جن کی بنیاد نفی پر ہے۔ کسی بھی مدلول کی شناخت فی نفسہ اس کے جوہر میں مضمر نہیں ہوتی بلکہ ہم اسے محض اس وجہ سے پہچان لیتے ہیں کہ وہ دوسروں سے ممتاز ہے۔

دریدا دال و مدلول میں عدم تطبیق کے تصور ہی سے زبان کے نامکمل عمل دلالت کا تصور اخذ کرتا ہے، جو ہمیشہ کسی غیر معین مستقبل تک کے لیے مکمل معنی موجود کو اظہار کے معرض میں آنے سے باز رکھتا یا مسلسل تعلیق میں رکھتا ہے۔

فرانسیسی میں لفظ differer کے معنی افتراق یا فرق کے علاوہ التوا، تعطل اور تعلیق کے بھی ہیں۔ دریدا لفظ difference کی جگہ differance کی شکل میں ایک نیا لفظ ایجاد کرتا ہے۔ وہ اس لفظ کا بطور اصطلاح ہر دو معنی میں استعمال کرتا ہے اور اس طرح سوسیئر کے نظریۂ زبان کو اپنے منطقی نتیجے تک پہنچا دیتا ہے۔ سوسیئر ہی نے یہ تصور قایم کیا تھا کہ زبان میں دال اور مدلول کے اشتراک سے جو لسانی نشانات linguistic signs: وضع ہوتے ہیں وہ افتراق: difference کی بنیاد پر خود مختار اور من مانے ہوتے ہیں۔ باوجود اس افتراق کے ساختیات: structuralism میں متن اور معنی کی تشریح و تفہیم ممکن ہے، بشرطیکہ شارح ادبی یا تہذیبی پیغام کے کوڈز اور قرائن convention: کا علم رکھتا ہو۔ جب کہ دریدا معنی کو اصلاً غیر محکم قرار دیتا ہے۔

دریدا مدلل کہتا ہے کہ فرق کرنے یا ممتاز کرنے کے معنی ہی ملتوی کرنے، معطل رکھنے یا باز رکھنے کے ہیں۔ اس طرح معنی مسلسل اور غیر مختتم طور پر فرق کی بنیاد پر لفظ در لفظ ملتوی ہوتے چلے جاتے ہیں۔ نظام نشانات میں ایک لفظ، دوسرے لفظ کی اور دوسرا، تیسرے لفظ کی اور تیسرا چوتھے لفظ کی پیش رفت کرتا ہے اور یہ سلسلہ اسی صورت میں ایک بے نہایت مستقبل تک قایم ہے۔

معنی کی جو نامکمل صورت ہے، دریدا اسے جھلکیوں traces: کا نام دیتا ہے، جو معنی نہیں محض معنی کی نمود کا حکم رکھتی ہیں۔ اور بالعموم نمود معنی ہی کو معنی

موجود کا نام دے دیا جاتا ہے، جب کہ نمود کی نوعیت بھی محض حادثاتی ہوتی ہے۔ معنی تو پردۂ غیاب یا کسی غیر معین مستقبل تک کے لیے معرض التوا deferment: میں ہے۔

دریدا کا دوری distance: کا تصور مستقبل کے اسی زمان بلکہ غیر معین زمانۂ مستقبل کے تصور سے ماخوذ ہے۔ زمان کی فطرت ہی میں دوری اور افتراق difference: کی خصوصیات مضمر ہیں۔ دریدا کا استدلال ہے کہ جسے معین معنی کا نام دیا جاتا ہے (جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے) وہ دراصل معین معنی کے محض اس نمود appearance: کے ہیں جسے رمق trace: کہا گیا ہے۔ رابرٹ شولز trace کو سوسیئر کے اس لفظی یا لسانی نشان کا قائم مقام کہتا ہے جو اپنے معنی میں من مانا اور تضاد سے بھرا ہوتا ہے۔ سوسیئر نے اسی کو اصطلاحاً دال signifier: کہا ہے۔

دریدا متن (مراد کوئی بھی مناظراتی یا فلسفیانہ تحریر یا کوئی نظم وغیرہ) کو بہت سے مدلول signified کے ایک غیر مختتم سلسلے سے تعبیر کرتا ہے اور مدلولات کو حتمی اور معین معنی سے مبرا جتاتا ہے۔ اس معنی میں متن فی نفسہ خود کو فریب دیتا ہے۔ (قرأت کو فریب دینے کا تصور بھی اسی میں مضمر سمجھنا چاہیے۔) چوں کہ تحریر کا تفاعل معنویت / دلالت signification: کے محدود دائرے کے اندر ہوتا ہے اس لیے متن کے علاوہ یا متن سے باہر ایسی کوئی چیز نہیں کہ جس تک پہنچنا ضروری ہو۔ یعنی ردتشکیل تنقید قدر شناسی یا معنی کاری کے عمل کے دوران متن سے باہر کسی بھی حوالے کو بنیاد نہیں بناتی جو کچھ ہے وہ متن کے اندر ہی ہے۔ دریدا قاری کو متن کے اندر معنی کے آزاد اور غیر مختتم کھیل (دوسرے لفظوں میں Indocentrism) کی دعوت دیتا ہے۔ معنی چوں کہ ملتبس ہے نہ لازم اس لیے قرأتوں اور تفہیمات کی نوعیت جدلیاتی بھی ہے اور بے نہایت بھی۔ اس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ متن معنی سے عاری کوئی چیز ہے بلکہ متفرق معنی سے وہ بالب ہوتا ہے اور ممکن ہے وہ کوئی ایک معنی A MEANING بھی رکھتا ہو مگر ضروری نہیں کہ وہ معنی ہی اس کے لازم معنی ہوں۔

معنی کے ضمن میں دریدا معنی کے بکھرنے اور مسلسل پھیلتے رہنے کا بھی ذکر کرتا ہے۔ بالکل اس طرح جیسے تخم پاشی کی جاتی ہے۔ تخم پاشی اور تخم کاری (جنسی و جسمانی اختلاط سے وضع حمل تک) کے پورے عمل کو اس نے معنی افشانی dissemination: کا نام دیا ہے۔ یہ پورا عمل تجنیس: مقدمہ و اینٹی تجنیس (رد مقدمہ) اور سن تجنیس: ترکیب کی ایک نئے تناظر میں بازگشت flash back: کرتا ہے۔ ترکیب جہاں آخری تشکیل کا نام نہیں بلکہ پھر ایک نئے دعوے کی تمہید ہے۔ معنی کے کھیل میں بھی اسی طرح کی جدلیت کارفرما ہوتی ہے اور ہر معنی پر الفاظ میں ایک ایسا وقفہ ہے، جہاں ایک پل کے لیے ٹھہرتا ہے اور پھر آگے، نکل جاتا ہے۔ دریدا کی مراد بھی یہی ہے۔

> ایک معنی دوسرے معنی کا رد ہے اور اس رد ہی میں تیسرے معنی کے پھوٹ کر نکلنے کا امکان بھی پنہاں ہے، جو ایک غیر معین مرحلے پر خود آپ اپنا رد ثابت ہوتا ہے۔ اس طرح جدلیت کی رو غیر تعین پذیر مستقبل تک جاری رہتی ہے اور جس کا کام ہی معنیاتی وحدت کو تہس نہس کرتے رہنا ہے معنی کے آثار ہمیشہ قایم رہتے ہیں، ان کا اختتام کہیں نہیں ہے اور نہ ہی معنی یا دلالتوں کی کثرت پر بندش لگائی جا سکتی ہے جیسا کہ نئی تنقید new criticism: کے نظریہ سازوں کا تصور تھا۔ وہ کہا کرتے تھے کہ متن کی تفہیم کے ایک سے زیادہ طریقے ممکن ہیں اور یہ چیز ان کے نزدیک متن کی خلقی نامیاتی عظمت کی دلیل تھی۔ جب کہ معنی افشانی کا منبع قرأت ہے۔

دریدا کی ترجیح معنی کشائی یا معنی فہمی کے عمل، بلکہ عمل مسلسل پر ہے جس کے تحت معنی کار جمالیاتی ہی نہیں ایک ایسے انبساط کے اثر سے بھی دوچار ہوتا ہے جو جسمانی یا جنسی اختلاط سے پیدا ہونے والے حظ کی کیفیت سے مماثل ہے۔ اصلاً معنی افشانی disssemination ہی میں مادہ تولید (بیج) کے بکھرنے اور وضع حمل کا مفہوم بھی شامل ہے۔ اسی نسبت سے دریدا قاری کے کاوش معنی کے عمل کو معنی آزاد کھیل سے تعبیر کرتا ہے، جو انبساط آفریں بھی ہوتا ہے، غیر محکم بھی

اور حد سے زیادہ متجاوز بھی۔

ادبی تنقید میں رد تشکیل متن کی ایک خاص قسم کی قرأت یا مطالعے پر زور دینے والی تھیوری ہے۔ اسی نسبت سے وہ ادبی تنقید کو بھی حقیقت، اشیاء اور معنی کے ادراک کے ایک نئے طریقے سے متعارف کراتی ہے۔ اسے تجزیاتی تفتیش کے ایک طرز کا بھی نام دیا گیا ہے، جو متن کو رد تو کرتا ہے مگر ہر رد کے ساتھ ایک نئے متن کے امکان کی جھلک بھی اسی میں مضمر ہوتی ہے۔ اس طرح معنی کی اشتقاقی جڑوں تک پہنچنے کی مہم ہیں (جو کبھی پوری نہیں ہوتی) ہمارا سابقہ ان مفاہیم مطالب سے بھی پڑتا ہے جو اندرِ متن ہونے کے باوجود فوق المتن ہوتے ہیں (اور فوق المتن کا تلازمہ قرأت کے تفاعل سے جاکر ملتا ہے) اصلاً یہ کرشمہ قرأت کے تفاعل پر ہی منتج ہے اور اسے بڑی آسانی سے تخلیقی قرأت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اور رد تشکیل کو فلسفۂ معنی بھی کہہ سکتے ہیں۔ معروف ترین رد تشکیل نقادوں کے علاوہ ایسے نقادوں کی ایک بڑی تعداد ہے جو خود کو رد تشکیل تھیوری سے نابستہ کہتے ہیں مگر رد تشکیل کا فلسفۂ معنی تصورِ تفہیم یا طریق قرأت کے اثر سے ان کے ادبی تجزیے بھی قطعی بے تعلق نہیں ہیں۔ اردو میں اس کی بہترین مثال شمس الرحمٰن فاروقی کی میرو غالب کے اشعار کی تشریحات ہیں۔ ادبی تنقید اور فلسفے کے علاوہ دیگر فنون میں تعمیرات کا صیغہ سب سے زیادہ اس سے متاثر ہوا ہے۔ بلکہ اسی کے توسط سے عالمی تعمیرات کے میدان میں ایک انقلاب سا پیدا ہوگیا ہے۔

ادبی تنقید میں رد تشکیلی ترجیحات کے مطابق درج ذیل ترتیب عمل میں لائی جاسکتی ہے۔

1 - متن کے بمشکل ہی وہ معنی قرار پاسکتے ہیں جو بظاہر دکھائی دیتے ہیں۔ معنی کی ملفوظ صورت ہی سطح کی تہ یعنی متن کی گہری ساخت (اصلاً ساختیاتی تصور جسے چومسکی نے وسعت بخشی) میں اترنے کی محرک بھی ہوتی ہے کہ معنی بلکہ گہرے اور گہرے معنی بالائی سطح کے نیچے اور نیچے کہیں بے تعین مقام میں تہ نشست کئے ہیں یا ہوسکتے ہیں۔ یعنی جو کچھ ہے وہ متن کے اندر ہی ہے مراد یہ کہ متن خود مکتفی لسانی وجود ہے اور چوں کہ متن کی اس نوعیت پر خود نیو کرٹسزم اور روسی ہیئت

پسندوں کا اصرار تھا، لہٰذا رد تشکیل تنقید جہاں ان پیش رو مکاتب فکر سے اپنی اکثر ترجیحات میں مختلف ہے وہاں بعض جمالیتی اور ہیئتی مماثل رجحانات کی بنا پر اسے ہیئتی بھی کہا جاسکتا ہے۔ اور رد تشکیل کو ہیئت کہنے کے معنی ہیں ایک نئے تنازعے کا آغاز

2 رد تشکیل اس عمومی عقیدے کو مسترد کرتی ہے کہ متن مصنف کے اس معنی پر مشتمل ہوتا ہے جو اُس کے ما فی الضمیر میں تھا یا جس کا اظہار اسے مطلوب تھا اور ایک مثالی قرأت پر جو ذہانت و بصیرت سے معمور ہوتی ہے۔ اس معنی کا انکشاف حدِ ممکنات میں سے ہے۔

اس مثالی قرأت کا نمائندہ نقاد ہوا کرتا ہے اور ایسی صورت میں نقاد قاری کی تفہیم معنی و متن کے سلسلے میں معتبر رابطے بلکہ رہ نما کا کردار انجام دیتا ہے۔ رد تشکیل نے نہ صرف اس روایتی تصور کی بیخ کنی کی ہے بلکہ اس دلیل پر اصرار کیا کہ متن میں معنی مصنف کے منشاء و مراد کے مطابق مکمل آور نہیں ہوتے یعنی مصنف کا قصد متن میں معنی کا تعین نہیں کرتا۔ مصنف خود متن میں بین السطور رابطوں سے بے خبر ہوتے ہیں۔ متن اندر معنی یا معنی اندر متن بھی ایک مفروضہ ہے جو معنی کو بے مرکز ہی نہیں کرتا معدوم بھی کر دیتا ہے۔ چوں کہ متن، معنی سے عاری ایک کورا سانچہ ہے، قاری اپنی تفہیم کے عمل میں بھی مختارِ کل ہے جو اپنی ذہانت سے اس کورے سانچے کو بھرنے کے درپے ہوتا ہے اسی لیے ایک ہی متن کی متعدد تشریحات و تفہیمات بھی ممکن ہیں۔

3 ہر تفہیم کسی نئے معنی (خواہ وہ trace ہی کی موہوم شکل میں کیوں نہ ہو) کو مقرر کرنے اور گذشتہ کو رد کرنے سے عبارت ہے۔ معنی رد تشکیل تھیوری کے مطابق، ایسی چیز نہیں ہے جسے متن کے اندر دریافت کیا جاسکتا ہے (پھر یہ خیال کہ جو کچھ ہے وہ متن کے اندر ہے، تناقض پیدا کرتا ہے) جیسا کہ ارباب تنقید نو new criticism کا موقف تھا۔ قاری معنی کو اپنے طور پر وضع کرتا، خلق کرتا یا فرض کرتا ہے۔ ان معنوں میں مصنف یا قاری دونوں ہی تفہیم کاری کے عمل میں مستند قرار نہیں دیے جاسکتے۔ رد تشکیل تنقید ایسی کسی بھی قسم کی تفہیم کو جارحانہ بتاتی ہے جو اپنے اخذ کردہ، وضع کردہ یا خلق کردہ معنی کو دوسروں پر عاید

کرتی اور اپنے معنی ہی کو حتمی سمجھتی ہے۔ بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ:

> ردتشکیل تنقید نے پہلی بار قاری کے آزادانہ تفہیم کے حق کو اصولی طور پر تسلیم کیا ہے اور بہ اصرار تسلیم کرانے کی سعی کی ہے اور ان آزادیوں کو بحال کیا ہے جو قاری کو بلا تحفظ معنی آزمائی کا حوصلہ بخشتی ہیں۔

4 ردتشکیل تنقید معنی ہی نہیں سچائی پر بھی سوالیہ نشان لگاتی ہے۔ کہ کسی دعوے، عقیدے یا تھیوری کے سچ کا پتہ لگانے سے پہلے اس کی مشافہی Understanding ضروری ہے چوں کہ اس دعوے، عقیدے یا تھیوری کی تفہیم مختلف لوگ مختلف طریقے سے کرتے ہیں اس صورت میں ان کے نتائج میں جو چیز سب سے زیادہ نمایاں ہوتی ہے وہ ان کے مابین اختلاف معنی کی نوعیت ہے۔ ردتشکیل تنقید کی نظر میں اس اختلاف کی وجوہ مختلف لوگوں کی مختلف آئیڈیولوجی کے تفاعل میں مضمر ہے۔

5 ایک متن قاری کا اپنا ہوتا ہے جسے اس کی اپنی آئیڈیولوجی (یعنی جس سماجی تجربے کے ساتھ وہ جی رہا ہے) وضع کرتی ہے، قاری اس آئیڈیولوجی کے ذریعے تفہیم کاری کے لیے مجبور بھی ہے۔ مزید براں کسی بھی متن کے معنی قاری کے آئیڈیولوجی اور متن کی آئیڈیولوجی کے مابین تعامل پر مبنی ہوتے ہیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے تمام معنی کی تعیین کی پشت پر آئیڈیولوجی کا جبر کام کرتا ہے دوسرے لفظوں میں معنی ماخوذ پر آئیڈیولوجی کا رنگ چڑھا ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ:

> معنی متن میں نہیں قاری اور متن کے مابین تنازعے اور مجادلے میں واقع ہوتے ہیں۔

تمام طرح کی نابستگی پر اصرار کے باوجود آئیڈیولوجی سے وابستگی یا موجودگی کا تصور بھی ایک تضاد کا تاثر پیش کرتا ہے جو عین ردتشکیلی ادعا کے منافی بھی ہے۔ مگر یہ تضاد اس لیے زیادہ دیر تک قایم نہیں رہتا کہ ردتشکیل میں ہر متن اور ہر قاری کے ساتھ قدر، صداقت اور معنی کے تمام دعوے آئیڈیولوجی کے محض مظہر ہوتے ہیں۔ اور کسی بھی دعوے کو صحیح یا

غلط ٹھہرانے کے عمل پر بھی آئیڈیولوجی ہی کا جبر کام کرتا ہے۔ لہذا کوئی بھی صورت آئیڈیولوجی کے تفوق سے بری نہیں کہی جا سکتی۔

ردتشکیلی فکر چوں کہ متن ہی نہیں ساری کائنات کو صداقت اور معنی سے خالی قرار دیتی ہے، اس لیے لفظ قدر بھی اس کے لیے ایک جزوِ زائد کا حکم رکھتا ہے۔ ردتشکیل تنقید پورے استدلال اور باقاعدگی کے ساتھ ایسی تمام قدروں سے انکاری ہے جو عرفِ عام میں اخلاقی، سیاسی، جمالیاتی اور تعلیمی صیغوں سے متعلق سمجھی جاتی ہیں۔ انکار کے اس رویے کے پیشِ نظر بعض نقادوں کا خیال ہے کہ:

> انکاریت ایک ایسی وبا ہے جو مغربی معاشرے میں تھوڑے تھوڑے وقفے کے ساتھ اپنا سر اٹھاتی رہتی ہے اور جو مغربی معقولیت پسندی کی طویل روایت، سیاسی استقامت اور اخلاقی نفاست کے تئیں ایک چیلنج کا حکم رکھتی ہے۔

ردتشکیل پر ابھی ان سوالوں کے جواب فراہم کرنا باقی اور واجب ہیں کہ: کیا واقعی اس کا مقصد ہر اس روایت کو تہس نہس کرنا ہے جو صدیوں سے نکھرتی، سنورتی اور منتقل ہوتی ہوتی چلی آرہی ہے۔ یا اس تنظیم ہی کی مخالفت اس کے قصد میں شامل ہے جو انسانوں کو یک جہتی کے ساتھ زندگی بسر کرنے کے بلند کوش مقصد پر استوار ہے۔ کیا ردتشکیل کے پاس اس شک کا کوئی تدارک ہے کہ

> اس (ردتشکیل) نے کلی علم و اشاعت کے لیے زمین تیار کی ہے جو دانش ورانہ منظرنامے میں ایک ایسے مہلک کیڑے کی طرح ہے جو نباتات کو اندر اور باہر ہر دو طرف سے کھوکھلا اور چھلنی کر دیتا ہے۔

دیکھیے:

absence/presence aporia differance dissemination logocentric/phonocentric

سیاق

1. Jacques Derrida, of Grammatology, 1967 and Writing and Difference, 1978.
2. Harold Bloom, The Anxiety of Influence, 1973 and A Map of Misreading, 1975.
3. Geoffrey Hartman, Criticism in the Wilderness, 1980.
4. John Barbara, The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading, 1980.
5. Barbara Johnson, The Critical Difference, 1980.
6. Jonathan Culler, On Deconstruction, 1982.

DECORUM:

تضبیط

ادب یا کسی ادبی (بالخصوص شعری) شہ پارے کا مجموعا وہ کردار جس کے مختلف اجزا ہم کارو بہ ہم دیگر مربوط ہوں۔

ایسی تحریر جوڑ جوڑ سے کسی۔ ڈھلی، چست درست۔ خوش الوار و خوش اسلوبی کا نمود اور بہ ہر صورت نفیس نظم و ضبط کی حامل ہوتی ہے۔ یہ بہ ہر حق العموم کلاسیکی ادب کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔

ارسطو بالخصوص المیہ کے ضمن میں جس تکنیکی وحدت پہ اصرار کرتا ہے اس کے پس پشت بھی تضبیط ہی کا تصور کارفرما ہے۔

ارسطو کے بعد رومی نقادوں (ہوریس، اور سسیرو وغیرہ) اور پھر نو کلاسیکی شعرا اور ناقدین نے عمل، کردار، خیال اور زبان وغیرہ کی باہمی موزونیت پہ اصرار کیا۔ بعض ناقدین کے نزدیک ادب میں موزوں تر الفاظ کے انتخاب کا مسئلہ تضبیط سے متعلق ہے۔

نو کلاسیکی شعرا اور نقادوں نے اسلوب اور موضوع کی علاحدہ علاحدہ تخصیص کی ہے۔ دونوں کی نامیاتی یگانگت کے بجائے ان کا زور اسلوب کے صناعانہ کردار پر زیادہ تھا۔ مثلاً بیان کی سطح پہ وہ شائستگی اور نفاست جو رزمیہ کو رفیع الشان مرتبہ عطا کرتی ہے اور جو موافق ہوتی ہے ہیروئی عمل اور کردار کے طربیہ کے لیے قطعی ناموزوں ہوتی۔

طربیہ کا اصل مقصد انسانی کوتاہیوں اور خامیوں کا مذاق اڑانا ہے پس اس کا اسلوب (بشمول زبان) اس کے ادنیٰ مقصد کے مطابق کم تر ٹھہرا۔
نو کلاسیکیوں نے شیکسپیر کے فن کو اسی کلیے کی روشنی میں دیکھا اور سخت تنقید کی کہ شیکسپیر المیہ اور طربیہ عناصر کو خلط ملط کر دیتا ہے۔ یہ عمل نو کلاسیکیوں کے نزدیک اعلیٰ اسلوب میں ادنیٰ کی آمیزش سے عبارت ہے اور جسے تضبیاط کے مروجہ تصور کے منافی خیال کیا جاتا ہے۔

دیکھیے :

convention style

سیاق

1. H.D.F. Kitto, Greek Tragedy (1954).
2. H.J. Muller, 'The Spirit of Tragedy (1956).
3. J. Jones, On Aristotle and Greek Tragedy (1962).

DEFAMILIARIZATION:

اجنبیانے کا عمل

روسی ہئیت پسند وکٹر شکلووسکی (1893-) کی وضع کردہ، بزبانِ روسی اصطلاح *ostranenie* بمعنی نامانوس بنانے کا عمل۔

فن اپنی تعبیر میں نقلِ محض، یا حقیقت کی اُس ہو بہو نقالی کا نام نہیں ہے جو صرف اور صرف تکرار، اقرار اور احیا پر مبنی ہوتا ہے۔ فن میں فن فکشن کی سطح کو روشن کرتا ہے جو خود ایک تکنیک ہے، فنی تدابیر کا استعمال کسی بھی شہ پارے یا متن کو ایک صناعانہ معروض میں بدل دیتا ہے اور حیرت کے اس عنصر پر مہمیز کرتا ہے جس کی بنا اجنبیت کے تاثر پر ہوتی ہے۔ جہاں نقلِ محض ہے وہاں محض مشق ہے جس میں تخیل کی ایک معمولی سطح عمل آور ہوتی ہے۔ فن کار موجود شے کو محسوسیاتا ہے اور محسوس کرنے کے عمل میں تخیل ——————— اور وجدان کی تقریباً غیر محسوس اور انتہائی مبہم صلاحیتیں بروئے کار آتی ہیں۔

شکلووسکی کی شعریات میں فنی تدابیر خود تخیل کو برانگیخت کرتی ہیں اور اس طرح مصنف حقیقت کی پیش کش یا نمائندگی سے اتنا مطلب نہیں رکھتا جتنا کہ اسے اپنی تحریر کی ان خصوصیات کو نمایاں کر کے دکھانا ہوتا ہے جن کی اساس فن پر ہوتی ہے اور جو قاری کے احساسِ حیرت کو متحرک رکھتی ہیں۔ اسی عمل کو دوسرے لفظوں میں اجنبیانے کا عمل : *defamiliarization* کہتے ہیں۔ اجنبیانے کا عمل ہی فن پارے میں تازہ کاری، حیرت اور مختلف جیسے عناصر کو ممکن بناتا ہے۔

شکلووسکی اپنی دلیل ان لفظوں میں واضح کرتا ہے۔

> فن کا مقصد چیزوں کی حسیات کو اس طرح نمایاں کرنا ہوتا ہے جس طرح ان کا ادراک کیا گیا ہے نہ کہ اس شکل میں جس شکل میں ہمیں ان کا علم ہے۔ فن کی تکنیک ہی ایسی ہے کہ وہ اشیا یا معروضات کو نامانوس defamiliar اور ہیئتوں کو مشکل فہم بناکر پیش کرتی ہے۔ تاکہ فہم و ادراک کے عمل میں دقت برقرار رہے۔ ادراک کا عمل آپ اپنے میں جمالیاتی کیف کے ساتھ مشروط ہے۔ اس کیف کی مدت کو ایک بڑے عرصے پر محیط ہونا چاہیے۔

اس اعتبار سے شکلووسکی کے نزدیک فی نفسہٖ معروض یا شے اہم نہیں ہے بلکہ (اپنے قاری کو) شے کے صناعانہ جوہر کے تجربے سے مستفیض کرانا اہم ہے۔ اجنبیانے کے عمل سے مصنف کا مقصد اپنے قاری کے مطابق بہ معمول ادراکات اور توقع اساس عادات کو صدمہ پہنچانا نہیں ہوتا، بلکہ اس طریق سے متن کے صناعانہ کردار کے تئیں قاری کی توجہ کو منعطف کرنا بھی ہوتا ہے۔ فن کار اشیاء کی حسیات کو اسی طرح نمایاں کرنے کی سعی کرتا ہے جس طرح اس نے ان کا ادراک کیا ہے۔ فن کار عمل ادراک میں شے کے موجود علم سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ اسی بنیاد پر وہ نامانوس تاثر خلق کرنے میں بھی کامیاب ہوجاتا ہے۔ ——— بقول گوپی چند نارنگ:

> واضح رہے کہ روسی ہیئت پسند خارجی حقیقت کی ایسی ویسی ترجمانی پر اتنا زور نہیں دیتے، جتنا اس فنی عمل یعنی اجنبیانے کے عمل defamiliarization: پر جس کی بدولت ادب میں غیر ادبی مواد کی فنی تقلیب ہوجاتی ہے اس اجنبیانے defamiliarization: کے فنی عمل سے خارجی حقیقت کے تئیں ہمارا ذہنی رویہ بدل جاتا ہے، اس لیے کہ ہمارے روزمرہ کے وہ محسوسات ومعمولات جن کے ہم عادی ہوچکے ہوتے ہیں، دب جاتے ہیں اور فنی ہیئت اپنی طرف متوجہ کرکے ان پر غالب آجاتی ہے۔

اسی سے مستلزم شکلووسکی کا برہنہ کاری: laying bare: کا تصور ہے کہ فن اپنے عمل میں فن کی پردہ دری سے عبارت ہے نہ کہ پردہ داری

یا اخفا سے۔ فن کار جن فنی تدابیر اور صناعانہ وسائل کی بنیاد پر اپنے فن پارے کی تشکیل کرتا ہے شکلووسکی اسے ان تدابیر کو ننگا کرکے دکھانے یا فاش کرنے کے معنی میں اخذ کرتا ہے کہ کسی بھی ادبی شہ پارے میں ہیئت یا تکنیک یعنی فنی عمل فی نفسہٖ اجنبیانے کے عمل کی علت بلکہ علتِ عاملہ ہوتی ہے۔ شکلووسکی نے اسٹرن کے ناول Tristram Shandy کو اس کے غیر معمولی فن کارانہ جوہر سے معمور ہونے کے باعث ایک نادر مثال بتایا ہے جہاں فن، فکشن اور فینٹیسی ہیئت زائدہ کردار بن جاتے ہیں اور ان کی وہ خصوصیات نمایاں ہوجاتی ہیں جسے ادبیت literariness: کہا جاتا ہے۔ اسٹرن بہت سی ادبی تدابیر کو بروئے کار لاکر قاریوں کو مستقلاً اس امر کی طرف متوجہ کرتا ہے کہ وہ کیا کر رہا ہے۔ یعنی قاری اس فن کاری اور ادبیت کی طرف متوجہ ہوں جو مصنف کا بنیادی منشا ہے۔ شکلووسکی ادب کی تعریف بھی اسی تصور کے تحت کرتا ہے کہ

> ادب کی حیثیت ان تمام اسلوبیاتی تدابیر کے حاصل جمع کی ہے جنھیں تشکیلِ فن میں بروئے کار لایا جاتا ہے۔

دیکھیے:

art figures of speech literariness rhetoric

سیاق

1. Victor Shklovsky, Art as Technique, (1972) and the essay Art as Device (1925).
2. Osip Brik, Rhythm and Syntax (1927).
3. Victor Erlich, Russian Formalism (1965).
4. Lee T. Lemon and Marion J.Reis, eds., Russian Formalist Criticism (1965).

DEFERMENT:

التوا
توقف، تعطل۔

ژاک دریدا کی ردِ تشکیل شعریات میں اس کے نظریۂ افتراق differance کے پہلو بہ پہلو التوا کے تصور کا بھی ایک اہم مقام ہے بلکہ فرانسیسی لفظ differance اور انگریزی لفظ difference: دونوں قطعی ہم معنی نہیں ہیں۔ لغوی سطح پر فرانسیسی لفظ فرق کے علاوہ التوا کے معنی کے ساتھ بھی وابستہ ہے۔ یعنی معنی جتنا فرق کی بنیاد پر قایم ہوتا ہے اور موجود کہلاتا ہے اتنا ہی وہ التوا میں بھی ہے یعنی مسلسل اور غیر مختتم حرکت میں ہے اور دوسرے لفظوں میں ناموجود یا غایب بھی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے تصورِ التوا کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> اپنی کارکردگی میں معنی جتنا اس عنصر سے قایم ہوتا ہے جو موجود ہے، اتنا ہی اس عنصر سے بھی قایم ہوتا ہے جو ناموجود ہے، یعنی معنی جتنا تفریقی رشتوں کے حاضر عنصر سے قایم ہوتا ہے، اتنا ہی اس رشتے کے غایب عنصر سے بھی قایم ہوتا ہے۔

دراصل معنی کے اسی غایب عنصر کو دریدا نے التوا سے تعبیر کیا ہے۔ التوا ہی میں دوری یا distance کا تصور بھی مضمر ہے۔ جہاں التوا ہے وہاں توقف و تعطل ہے، جو قطعاً انقطاع کا ہم معنی نہیں ہے۔ ہر معنی محض ایک ممکنہ معنی ہے یا معنی کی محض ایک رمق ہے جو صرف دوسرے معنی کی نمود

تک قایم رہتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ دوسرے معنی کی نمود ماقبلِ معنی کے رد پر منتج ہوتی ہے مگر ایک معنی یا ایک نمود سے دوسرے معنی کے درمیان جو دوری ہے وہ مبنی ہوتی ہے التوا ہی پر۔ اس طرح معنی کے ملتوی ہونے کا عمل، عمل استمراری ہوتا ہے اور جس کی حدیں غیر معینہ مستقبل تک پہنچتی ہیں۔

دیکھیے:

aporia- deconstruction differance

signifier/signified trace

سیاق

1. Jacque Derrida, Writing and Difference.
2. Barbara Johnson, The Critical Differences (1980).
3. Christopher Norris, Deconstruction Theory and Practice (1982)

DENOTATION:

وضعی معنی

لاطینی لفظ denotare سے مشتق ۔ جس کے معنی اشارہ کرنے یا نشان دہی کرنے کے ہیں ۔

وہ شے ، خیال ، یا صورت حال جس کے لیے لفظ کا استعمال کیا گیا ہے ۔

کسی لفظ کے واضح ، قطعی اور معیّن مگر محدود معنی ۔

اس نوع کے الفاظ معنی کے دیگر متعلقات اور ثانوی جہات سے علاحدہ ، شخص کسی حالت یا شے کا حوالہ ہوتے ہیں ۔ علمی نثر اس قسم کی وضعی دلالتوں پر استوار لفظوں پر قائم رہتی ہے ۔

لغوی سطح پر ، دل ،، گوشت کا ایک زندہ لوتھڑا یا عضو ہے ۔ جس کا ایک مخصوص حیاتیاتی عمل ہے ۔ اسے نہ تو کسی کو دیا جاسکتا ہے نہ کسی سے لیا جا سکتا ہے لیکن شاعری میں یہی لفظ پوری ایک واردات کے طور پر نمایاں ہوتا ہے ۔ وہ کہیں سراپا محبوب بن جاتا ہے ۔ کہیں گھر ، کہیں بستی اور کہیں شہر ۔ وہ ٹوٹتا بھی ہے روتا بھی ہے اور نالہ بھی کھینچتا ہے ۔ گویا ادب میں لفظ کی ایک شناخت ، اس کی تخلیقی ، اضافی اور تعبیری قدر سے تشکیل پاتی ہے ۔ جس کے تحت لفظ کے معنی کی تخصیص ، تعمیم میں بدل جاتی ہے ۔ لفظ کے تعبیری معنی کو connotation کہتے ہیں ۔

صاحب حدائق البلاغت ، مولوی امام بخش صہبائی نے علم بیان کے ذیل میں

دلالت (بہ معنی رہ نمائی : مفاہیم و معلومات کو مختلف پیرایوں میں ادا کرنے کا علم) اور اس کے اقسام پر دوٹوک انداز میں بحث کی ہے ۔ جس کے تحت اظہار کے ضمن میں کام آنے والے الفاظ کے معنی مستقل بھی ہوتے ہیں اور اضافی بھی ۔

لفظ جب کسی مخصوص و معیّن (بہ لفظ دیگر لغوی یا وضع کردہ) معنی کی سمت اشارہ کرتا ہے تو اسے دلالت وضعی سے موسوم کیا جاتا ہے ۔ جیسے خزاں کے اصل اور حقیقی معنی ۔ اس موسم کے ہیں جس میں درختوں سے پتے جھڑتے ہیں ۔ اسی طرح شبنم سے رات میں گرنے والی اوس مُراد ہے ۔ متذکرۃ الصدر الفاظ کے یہ معنی مخصوص و معیّن ہیں ۔ اس کے برعکس جب کوئی لفظ وضعی معنی کے بہ جائے ایسے معنی کے لیے دلالت کرے جو اس کے جزوی اور لازمی معنی ہوں تو اسے دلالت عقلی کہتے ہیں ۔ یعنی عقلی مساعی سے لفظ کے مدلول (بہ معنی جس کی رہ نمائی کی گئی ہے) تک رسائی حاصل کرنا ۔

دیکھیے :

connotation   *diction*   *emotive language*

image   *metaphor*   *symbol / symbolism*

DENOUEMENT:

گرہ کشائی
عقدہ کشائی ۔ حل ۔ انجام ۔

ارسطوئی شعریات کی رو سے پلاٹ کے دو اجزا ہیں ۔

1. پیچیدگی : complication
2. گرہ کشائی یا حل : unravelling

پیچیدگی کے شاخوں میں واقعات / وقوعوں کی گرہیں الجھتی چلی جاتی ہیں اور سامع کا جذبۂ تجسس یک دم حرکت میں آجاتا ہے ۔ جو خوف و حیرت کی مخلوط کیفیات سے مملو ہوتا ہے ۔

پیچیدگی کی گانٹھ : Knot گرہ کشائی کے مرحلے پر اچانک کھل جاتی ہے مغالطے دور ہو جاتے ہیں اور رازہائے سربستہ افشا ہو جاتے ہیں ۔

پیچیدگی ابتدا سے اُس مرحلۂ گریز : turning point تک کے پورے عمل پر مشتمل ہوتی ہے جو بالآخر کسی المیہ یا خوش انجام سے عبارت ہوتا ہے ۔ پیچیدگی کے برخلاف گرہ کشائی کو مرحلۂ گریز سے انجام و اختتام تک پھیلا ہوتا ہے ۔ پیچیدگی کو بالعموم عمل ارتقا rising action اور گرہ کشائی کو عمل بہ انحطاط falling action سے بھی موسوم کیا جاتا ہے ۔

شیکسپیر کے طربیہ *A Midsummer Night's Dream* میں گرہ کشائی اخیر میں عاشقوں کی ساری الجھنوں کے رفع دفع ہونے سے ہے کہ بعد ازاں حتمی شادی

تک کے متواتر وقوعوں پر مشتمل ہے ۔ *Major Barbara* (برنارڈ شا) کی تیسری فصل میں گرہ کشائی کا عمل واقع ہوتا ہے ۔ دوسری فصل کے آخر میں منتہا کے مرحلے پر انڈر شیفٹ تمس ایقان و اعتقاد کو شک میں ملا دیتا ہے ۔ تیسری فصل میں باربارا ایک نئے ایقان سے اس کی تلافی کر لیتا ہے ۔

دیکھیے :

climax crisis plot

سیاق

1. S.H. Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art (1951)
2. Karl Beckson and Arthur Ganz: D.L.T. (1991)
3. R. Peacock: The Art of Drama

DETECTIVE STORY/NOVEL:

جاسوسی کہانی (ناول)

وہ کہانی جس میں کوئی جاسوس (جاسوسی قصے کا ہیرو) کسی گہرے راز کا پتہ لگاتا ہے۔ جیسے کسی قاتل یا کسی گم شدہ یا مغوی شخص یا سارق کی تلاش۔ جاسوس اکثر بہ ظاہر سنکی معلوم ہوتا ہے مگر اپنی جستجو میں کامل۔ اس کا معاون عشق باز اور کم عقل مگر اکثر مخبر ان کے طلموں میں پتے کا کام کر جاتا ہے۔ آخر میں اصل مجرم یا جرائم پیشہ گروہ پکڑ لیا جاتا ہے۔ مجرمین بھی اکثر توقع کے برخلاف نکلتے ہیں۔

جاسوسی کہانی میں سراغرساں جسمانی عمل سے کم اور ذہنی عمل سے زیادہ کام لیتا ہے۔ جوش و عمل سے معمور جاسوسی ناول hard boiled detective novel میں جاسوس اپنی ذہانت کے ساتھ ساتھ جسمانی طاقت اور اسلحہ جات کو بھی بروئے کار لاتا ہے۔

spy novel کا احاطہ وسیع ہوتا ہے۔ اس قسم کے ناولوں میں کسی بیرونی ملک کی خفیہ معلومات حاصل کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔ سراغ رسانی کا مقصد سیاسی و عسکری ہوتا ہے۔ مصنف کو متعلقہ تکنیکی تفصیلات کا بھی پورا علم ہوتا ہے۔ ایسے ناولوں میں شروع سے آخر تک تناؤ اور سنسنی خیزی قائم رہتی ہے۔ ایڈگر ایلن پو کی کہانی 1841 Murder in the Rue Morge پہلا مکمل جاسوسی افسانہ ہے اور ایمل گابوریو کا 1869 Affair Leronge popular پہلا مکمل جاسوسی ناول ہے۔

اردو میں جاسوسی کہانیوں کے بجائے جاسوسی ناول لکھنے کا آغاز

پہلے ہوا۔ ہندوستان میں قیصری دہائی کے بعد ہی سے انگریزی جاسوسی ناولوں کو دلچسپی کے ساتھ پڑھنے والوں کا ایک بڑا حلقہ پیدا ہو چکا تھا۔ اس دوران میں جاسوسی، سنسنی خیز، سائنسی فنتاسیوں اور جرمیاتی ناولوں کے ساتھ ساتھ سستے ہیجانی اور رومانی ناولوں کی مقبولیت میں بھی تیزی کے ساتھ اضافہ ہوا۔ یوروپی ناولوں کے غیر معمولی فروغ کو دیکھتے ہوئے اردو میں ظفر عمر نے سب سے پہلے جاسوسی ناول لکھنا شروع کیے۔ ان میں نیلی چھتری اور بہرام کے کارنامے سب سے زیادہ مقبول ہوئے۔ ظفر عمر کے ناولوں کا شمار آزاد ترجموں میں کیا جاتا ہے۔ منشی تیرتھ رام فیروز پوری کے تراجم میں بھی ان ناولوں کی تعداد زیادہ ہے جن کا تعلق مقبول عام ادب: popular literature سے ہے۔ اردو میں شرلاک ہومز اور ڈاکٹر واٹسن جیسے کردار انھی کے ذریعے متعارف ہوئے۔ اس روایت کی توسیع میں ایم۔ جے۔ عالم اور مظہر الحق علوی کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ اردو میں 1950-55 سے قبل جاسوسی ناولوں کے تراجم کا دور ہی کہلائے گا۔

اردو میں ماہ بہ ماہ جاسوسی ناول لکھنے کی روایت کا آغاز ابن صفی سے ہوتا ہے۔ وہ ابن صفی ہی ہیں جنھوں نے بڑے سلیقے اور احتیاط کے ساتھ یوروپی اثرات قبول کیے۔ انھوں نے ہیرو اور اس کے معتمد کے کردار کی روایت مغرب ہی سے اخذ کی مگر محیر العقول کارناموں اور مافوق الفطرت عناصر نیز بڑی حد تک موجود و واقع مغربی سوسائٹی کو وقوع ماقبل prochranism: کے طور پر اپنے ناولوں میں جگہ نہ دی۔ ابن صفی پلاٹ سازی کے علاوہ کردار سازی میں بھی ملکہ رکھتے ہیں فریدی، حمید، قاسم، عمران، اور گرانڈیل جیسے کرداروں کی کارکردگی کا دائرہ اور خاصے متعین ہیں۔ اور اپنے کل میں وہ گروہی کردار stock characters: ہی کہلائیں گے۔ مگر جزئیات کے اعتبار سے یہ اکثر ممکنہ مگر غیر متوقع اعمال سے دوچار کراتے ہیں اور اپنی حرکت و

سکنت نیز مکالمت و معاملت میں انفرادیت کو برقرار رکھتے ہیں۔

ابن صفی کے بعد اکرم الہ آبادی نے جاسوسی ناولوں کی روایت کو سنجیدگی کے ساتھ قایم رکھنے کی کوشش کی۔ ان کے علاوہ مسعود جاوید، عارف مارہروی، مضطر ہاشمی اور سحر اوجینی نے اپنے اور دوسرے کئی فرضی ناموں سے متعدد ناول لکھے مگر ان تمام حضرات کے فکر و فن پر انگریزی ناولوں سے زیادہ ابن صفی اور اکرم الہ آبادی کے گہرے اثرات ہیں۔ اس ضمن میں اظہار اثر ہی ایک ایسا نام ہے جس نے جاسوسی ناول کے دامن کو کافی وسیع کیا ہے۔ اکرم الہ آبادی کے فنتاسیے سائنسی ناولوں کی ترقی یافتہ اور پختہ صورت اظہار اثر کے ناول ہی مہیا کرتے ہیں۔

دیکھیے:
science fiction

DEUS EX MACHINA:

پروانۂ غیبی
تائید غیبی، لطیفۂ غیبی۔

یونانی لفظ *mekhane* سے مشتق: بمعنی مشین سے دیوتا کا ورود۔ مراد: وہ جھولا یا مشین جس کے ذریعے ناگہانی طور پر کسی غیبی طاقت (بصورت دیوتا) کو اسٹیج پر اتارا جاتا ہے۔ اس قسم کا توارد ہیرو کو غیر معمولی الجھنوں سے نجات دلانے کے لیے ہوتا ہے۔

ڈراما نگار، غیبی قوت کا استعمال، ناقابل حل مشکل اور مسئلے کے دوران کرتا ہے اور ہیجانی مسئلے کے حل کے فوری بعد اپنے اختتام کی راہ لیتی ہے۔

پروانۂ غیبی کی تدبیر کا تعارف یوری پڈیز نے کرایا تھا۔ اس ضمن میں یوری پڈیز نہ صرف کسی دیوتا کی مدد لیتا ہے بلکہ با خوش، ہولٹس اور ایون میں آغازیہ: *prologue* میں دیوتا کے ذریعہ سامعین کو صورت حال سے بھی آگاہ کراتا ہے۔ ایسکلس کے یہاں دیوی دیوتاؤں کو انسانیانے کا عمل ملتا ہے اور سوفوکلیز *Philoctetes* کے علاوہ کسی بھی ڈرامے میں اس قرینے اور تدبیر کو بروئے کار نہیں لاتا۔

موجودہ ادوار میں ڈرامے میں کسی بھی بعید از قیاس اور غیر متوقع تدبیر کے استعمال کو اس معنی میں لیا جاتا ہے جس سے دوران عمل میں واقع گرہ کھل جاتی ہے اور ہیرو مصائب کے جال سے نکل جاتا ہے۔ بعض نے اپنے طربیوں میں

اس کا استعمال کیا ہے اور یوریپیڈیز اور [illegible] نے اس کی پیروی کی ہے۔

افلاطون نے Cratylus (425) قم) میں مشکل صورت حالات سے چھٹکارا دلانے کے لیے پرواز غیبی کی ضرورت سے زیادہ استعمال کا مذاق اڑایا ہے۔

ارسطو کے خیال کے مطابق ڈرامے میں اس نوع کی گرہ کشائی denouement کا عمل از خود اور عمل کے سلسلے سے فطری طور پر ظہور میں نہیں آتا اس لیے معیوب اور ناروا ہے۔

سیاق

1. B. Vickers, Towards Greek Tragedy (1973).
2. P. Walcot, Greek Drama in its Theatrical and Social Context (1976).

DIACHRONIC/SYNCHRONIC:

دوزمانی/یک زمانی

دونوں الفاظ یونانی سے مشتق ہیں؛ اول الذکر میں تاریخ کے تحت تصور وقت بسیط عرصہ رواں پر پھیلا ہوا ہے جو تسلسل پر مبنی ہے، ثانی الذکر میں تاریخ کے تحت تصور وقت لمحۂ حاضر سے وابستہ ہے۔

سوسیئر زبان کو رشتوں کے ایک جال کا نام دیتا ہے اور یہ رشتے بھی باہم دگر مساویت کی بنا پر نہیں بلکہ مغائرت و تفریقیت کی بنا پر قائم ہیں۔ یہ تفریق دال/معنی نما؛ signifier اور مدلول/معنی یا تصور؛ signified کے مابین واقع ہوتی ہے، دونوں مل کر لسانی نشان؛ linguistic sign کی تشکیل کرتے ہیں۔ ہم ان لسانی نشانات کو ان کے باہمی فرق کی بنیاد پر پہچانتے ہیں۔ اسی فرق کو سوسیئر نے تفریقی رشتوں کا نام دیا ہے۔

سوسیئر کہتا ہے کہ زبان کا مطالعہ انھیں رشتوں کی بنیاد پر کرنا چاہیے مطالعہ زبان کے ضمن میں جب ہماری ترجیح دوزمانی diachronic: پر ہوتی ہے تو ہمارے مبحث کے امور زبان کی تاریخ، اس کے سرچشموں، اس میں واقع ہونے والی تبدیلیوں اور اس کے تدریجی ارتقا پر مشتمل ہوتے ہیں۔ اس نوعیت کے مطالعے میں زبان سے متعلق بعض رسوماتی conventional عناصر ہی کو کل حقیقت سمجھ لیا جاتا ہے، جب کہ سوسیئر کا

زور اس امر پر ہے کہ زبان کا مطالعہ اس کے اجزا کے بجائے ایک کل کی حیثیت سے کرنا چاہیے۔ اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب ترجیح یک زمانی : synchronic مطالعۂ زبان پر ہو۔ یعنی کسی خاص زمان کے حوالے کے بغیر وہ نظام لسان مطالعے کا موضوع ہونا چاہیے جس کا تعلق دوران حاضر سے ہے اور جو زبان کی ایک خاص صورتِ حال ہی کا غماز نہیں ہوتا بلکہ مستدوال مستند لسانی نظام کا تصور بھی اس سے وابستہ ہے۔ اسی عنصر کو سوسیئر نے کلی، مربوط اور وحدانی کہا ہے کہ ہر وقت زبان اپنے نظام میں مکمل ہوتی ہے اس یک زمانی نظام کے تحت ہی ہم بہم دیگر غیر مربوط لسانی نشانات کی شناخت کر لیتے ہیں حالاں کہ ان میں تفریقیت کا پہلو واضح ہوتا ہے۔

دیکھیے :

structuralism signifier signified

سیاق

1. David Robey, ed., Structuralism: An Introduction, (1973).
2. Robert Scholes, Structuralism in Literature (1974).
3. Edith Kurzweil, The Age of Structuralism: Levi Strauss to Faucault (1980).

DIALECT:

بولی

کسی خاص علاقے یا طبقے میں بولی جانے والی زبان۔

کسی زبان کی شاخ یا فرع۔

فرعی زبان ، مقامی زبان یا بولی۔

زبان کی جغرافیائی شکلوں میں امتیازات کم ہوں تو انھیں بولی کہا جاتا ہے۔ زیادہ ہوں تو وہ زبانیں کہلاتی ہیں۔ اکثر بولیاں اپنی نام نہاد طبیعی حدود توڑ کر دوسری بولیوں کے ساتھ گہرا رشتہ قائم کر لیتی ہیں اور اس طرح ایک وسیع کرے پر پھیلی ہوئی بہت سی بولیاں، کئی لسانی اور صوتی خصائص کی بنا پر مشترک اقدار کی حامل بن جاتی ہیں۔ اسی لیے گلیسن لکھتا ہے کہ

بولیوں کی حدود کا تعین کرنا دشوار ہے۔

گلیسن، بولی کی تین اقسام بتاتا ہے۔

شستہ بولی۔

عام بولی۔

عوام کی بولی۔

ایک طبقہ واری معاشرے میں ایک ہی بولنے والا مختلف سماجی حالات میں مختلف انداز میں بولتا ہے۔ عوامی بولیاں بولنے والوں کے مقابلے میں شستہ بولی بولنے والے کے یہاں یہ فرق نمایاں ہوتا ہے۔

بولی اپنے اثر و رسوخ کی ایک حد رکھتی ہے۔ بعض بولیاں اب بھی معرضِ تحریر

میں نہیں آتی ہیں۔ بعض بولیاں، عام زندگی میں مروج ہیں لیکن ادبی اور معیاری زبان دوسری ہے جسے اس کے بولنے والے تحریر میں استعمال کرتے ہیں۔ کسی نہیں ایک ہی علاقے اور طبقے کے لوگوں میں وہاں کی مروج بولی ہی باہمی گفتگو کا ذریعہ ہوتی ہے۔ جب کہ دوسری بولی یا زبان سے متعلق گروہوں سے ان کی بات چیت کی زبان بالعموم ایک قریب تر کبھی قومی یا زیادہ سے زیادہ علاقوں پر محیط زبان ہوتی ہے۔

ایک سے زیادہ مختلف علاقوں اور ملکوں میں جو بولی یا مخلوط [illegible] زبان [illegible] lingua franca کہا جاتا ہے جو نہ صرف بولی جاتی ہے بلکہ تحریر کی سطح پر بھی کام میں لائی جاتی ہے۔ جیسے اطالوی، فرانسیسی، یونانی اور [illegible] زبانوں سے مرکب بولی جو Lavent میں رائج تھی یا بحیرۂ روم کے [illegible] جزیرہ نما [illegible]، یورپ اور مشرق وسطیٰ کے بعض ساحلی اور بری علاقوں میں اردو اور ہندی یا وہ ہندوستانی زبان جو بولی اور لکھی جاتی ہے [illegible] کی نمایاں مثال ہے۔

بولیوں اور ان کے ادب نے ہمیشہ بڑی زبانوں اور ان کے ادب کو روایات کی سطح پر وقار و توانگر بنایا ہے۔ ہمارے یہاں بھی انفرادی اور اجتماعی سطح پر جو عوامی ادب پروان چڑھا وہ بیشتر صورت میں بولیوں میں ہے۔ برج، اودھی، کھڑی، اور دکنی وغیرہ بولیوں کے ادب کو ہندی نے اپنی روایت کا مستحکم جز بنا لیا ہے۔ اردو اور ہندی نے ان بولیوں سے محاورت و الفاظ کے ساتھ قواعدی ساختیں بھی اخذ کی ہیں۔ امیر خسرو اور ولی سے قبل کی دکنی شاعری کا ذریعہ اظہار اس عہد اور علاقے سے وابستہ وہ مقبول عام بولیاں ہیں جو عرصہ دراز سے بولنے میں تو آرہی تھیں مگر جنہیں تحریر کی شکل میں اظہار خیالات کا ذریعہ ابھی بنایا گیا تھا۔

دانتے کی طویل نظم Divine Comedy اصلاً تسکینی Tuscany بولی میں ہے جو اس کی مادری زبان تھی۔ دانتے کی تصنیف نے تحریری زبان پر وسیع تر اثرات قائم کیے جدید ادبی اطالوی زبان کی تعمیر میں دیگر بولیوں کے علاوہ تسکینی کا دخل زیادہ ہے۔

ہندوستان میں قرون وسطیٰ کا بیشتر ادب بولیوں میں ہے اسی طرح

انگلستان میں عہد وسطیٰ کی شاعری، ڈرامے اور رومان پارے بھی بولی ہی میں ہیں۔ چاسر کے بعد ادبی معیاری زبان قائم ہو جاتی ہے۔

یونان قدیم کی ایتھنی، ڈورک یا وہ بولی جسے ایشیائی مہاجرین اپنے ساتھ لائے تھے آہستہ آہستہ ختم ہو گئی۔ لیکن ان کے اثرات کافی عرصے تک برقرار رہے۔ معیاری زبان میں ضم ہو جانے کے بعد بولی کی شکل بھی کافی بدل جاتی ہے۔

موجودہ ادوار میں بعض ادیبوں نے مزاح کے تاثر کو ابھارنے، یا کسی خاص علاقے اور طبقے کو مطمح نظر رکھ کر یا کسی خاص صورت حال یا مجموعہ افراد کے حوالے سے مقامی بولیوں کا استعمال کیا ہے تاکہ حقیقت اور واقعیت کا رنگ گہرا ہو سکے۔ انگریزی میں ڈکنس اور تھامس ہارڈی اور اردو میں پریم چند کے افسانوی ادب میں اس قسم کی کئی مثالیں موجود ہیں۔

سلیمان خطیب (دکنی) اور مطلبی فریدآبادی (ہریانی) کا کلام ان کے علاقوں میں بولی جانے والی عوام کی زبان میں ہے جسے اردو رسم الخط کے قالب میں ڈھال دیا گیا ہے۔

دیکھیے:

slang *vernacular*

سیاق

1. H.A. Gleason, An Introduction to Descriptive Linguistics, rev. ed., (1961).
2. R.H Robins, General Linguistics: an Introductory Survey (1964).
3. J.O. Hertzler, A Sociology of Language (1965).

DIALECTIC MATERIALISM:

جدلیاتی مادیت

یونانی لفظ dislektose بہ معنی مناظرے کا ایک طرز materia جو ایک لاطینی لفظ ہے ۔ بہ معنی مادہ ، سے مل کر بنا ہے ۔

جدلیت ، فلسفے کی اصطلاح ہے اور جو معنًا صداقت تلاش کرنے کے ایک طریقے سے عبارت ہے ۔

اخلاقی اور سماجی مسائل سے متعلق مباحث میں سقراط اسی طریق کو کام میں لیتا تھا ۔ افلاطون کو بھی یہی خیال تھا کہ جدلیت کے ذریعے ہی صداقت کا علم حاصل کیا جا سکتا ہے ۔

جدلیت کی طرح مادی فلسفے کی روایت بھی کافی پرانی ہے ۔ یونانی قدما سے لے کر جدید دور تک مادیت کے فلسفے کی تاریخ بہ تدریج ارتقا کی تاریخ ہے ۔ جدلیاتی مادیت نے جدلیت اور مادیت ، دونوں کو ضم کر کے ایک نئی سائنسی طرزِ فکر کی بنیاد رکھی ۔ قدیم مادیت پسند فلسفی کسی نہ کسی سطح پر اپنی فکر میں مابعد الطبیعیاتی یا میکانکی تھے اور ان کی تشریحات و توضیحات میں عینیت کا رنگ شامل تھا ۔

جدید فلسفے میں ہیگل نے جدلیت کی روایت کو تازہ کیا ۔ ہیگل کا خیال تھا کہ جہاں حرکت زندگی ، حقیقت ، خیال یا تجربہ ہے وہاں جدلیت ہے ۔ جدلیت تصادم کے تحت حرکت کا عمل ہے ۔ ارتقا اور خیال (شعور) کا ظہور

تصادم کا سبب ہے ۔ ہیگل بھی ایک عینی فلسفی تھا اس لیے اس کی جدلیت روحِ مطلق تک محدود ہے ۔

مارکس اور اینگلز نے قدیم مادیت پسندوں اور عینی جدلیت پسندوں کے تصورات کو بعض اہم ترمیمات کے بعد اپنی فکر کا منبع بنایا لیکن جدید طبیعی علوم و بنی نوع انسان کے تاریخی تجربے سے فائدہ اٹھا کر جدلیاتی مادیت کو انتہائی سائنسی اور مستحکم بنا دیا ۔

مارکس فلسفۂ تاریخ اور تاریخ کے ارتقائی عمل کا تصور ہیگل سے اخذ کرتا ہے مگر اس ترمیم کے ساتھ کہ خیال کو مادے میں بدل دیتا ہے ۔ اس طرح مارکس ہیگل کی تصوراتی جدلیات کو جدلیاتی مادیت میں بدل کر یہ تصور قائم کرتا ہے کہ

> مادی اشیا و مظاہر میں متضادوں کا تصادم ایک وحدت کی طرف رہنمائی کرتا ہے اور پھر وحدت دوسرے مرحلے میں شکست و ریخت کے عمل سے گزر کر ایک نئی وحدت یا ایک نئی اتحاد جدید اعلیٰ شکل اختیار کر لیتی ہے ۔

مارکس اور اینگلز کے علاوہ دیگر کئی مارکسی دانشوروں نے تاریخی و سائنسی بنیادوں پر یہ ثابت کیا کہ نہ تو زندگی اور فطرت کے قوانین متعین ہیں اور نہ کسی تبدیلی کے پس پشت کوئی ماورائے الادراک روحانی قوت کام کرتی ہے ۔ عینیت پسندوں کے نزدیک حوادث اور اشیا ایک دوسرے سے غیر متعلق ہیں جب کہ جدلیت ان دونوں کو ایک دوسرے سے متعلق قرار دیتی ہے ۔ دونوں ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں ایک دوسرے کو تبدیل کرتے ہیں ۔

> فطرت بھی فطرت میں تحرک ہے ، وہ مسلسل تبدیل ہوتی رہتی ہے اور مستقل ارتقا کی سمت رواں دواں ہے ۔ فطرت کے تمام مظاہر میں اندرونی تضاد ہوتا ہے ۔ جدلیت کے نزدیک وہ شے زندہ و حیات آفریں ہے جس میں حرکت ہے ، نمو ہے اور جو مستقل ارتقا کی حالت میں ہے ۔ ہر شے کا ایک مثبت اور ایک منفی پہلو ہے ۔ ہر شے کا ایک ماضی اور ایک مستقبل ہے ۔ ہر شے وجود میں آتی ہے اور پھر ختم ہو جاتی ہے ۔ وجود و فنا ، پرانی اور نئی چیز کے مابین تصادم ، ارتقا کے عمل کی اندرونی کیفیت ہے ۔

بہ قول لینن :

> ارتقا متضاد کیفیتوں کے مابین جدوجہد کا نام ہے ۔

کسی فطری حادثے کو سمجھنے کے لیے اس کے ارد گرد کے دیگر حوادث کا مطالعہ ضروری ہے۔ یہی قانون، انسانی معیشت اور انسانی تاریخ کے ارتقا میں کار فرما ہوتا ہے۔ ہر تبدیلی خواہ وہ اقتصادی ہو یا فکری کسی معین اور ابدی نظام جبر و قدر کے تحت عمل میں نہیں آتی بلکہ اس کی وجوہ بھی انسانی معاشرے ہی میں مضمر ہیں۔ انسانی گرد و پیش کے منفعت و باہمی رشتوں کو سمجھے بغیر نہ تو انسانی معیشت نہ معاشرت اور نہ انسانی تاریخ کے ارتقا کو سمجھا جا سکتا ہے۔

جدلیاتی عمل کے تحت سماج اور فطرت ارتقائی مدارج سے گزرتے ہیں۔ اشیاء اپنی مقداری حیثیت کے ساتھ ساتھ صفاتی اور ماہیتی تبدیلیوں سے بھی گزرتی ہیں۔ کبھی کبھی بادی النظر میں مقداری تبدیلی جب اس شے میں منعقد کرتی ہے کہ شے میں صفاتی تبدیلی پیدا ہی نہیں ہوتی مگر ارتقائی عمل میں ایسا کبھی نہیں ہوتا۔ پانی اور بھاپ کے مصداق شے ایک مقام پر پہنچ کر ایک دم صفاتی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

> مادہ میں چوں کہ حرکت مضمر ہے اور وہ تغیر پذیر ہے اس لیے وہ ایک حالت میں نہیں رہتا بلکہ تبدیلیوں کے ایک مسلسل عمل سے گزرتا ہے اور ایک مقام پر پہنچ کر یہ بات مادے میں جان کی شکل میں اپنے ارتقا کا ثبوت قائم کرتا ہے۔ حرکت کے اس سلسلے میں منفی سے مثبت اور مثبت سے منفی حالت ابھرتی ہے اور اس طرح ارتقا evolution کی منازل طے ہوتی رہتی ہیں۔

مارکس اس تفاعل کو عمل مسلسل سے تعبیر کرتا ہے۔ نیا وہ ہے جو ترقی پسند، ارتقاء پذیر اور نمو پذیر ہے جو ہمیشہ آگے کی طرف بڑھتا رہتا ہے اور ترقی کرتا رہتا ہے۔ ادنیٰ سے اعلیٰ کی تبدیلی بھی اسی ارتقائی روشنی میں سمجھی جا سکتی ہے مقداری سے ماہیتی کی سمت جست لگانے کے عمل میں کمیت، کیفیت اور تغیر تینوں کی بڑی اہمیت ہے۔ اشیاء کی حقیقت اور خاصیت مقدار اور ماہیت سے عبارت ہوتی ہے۔ مقدار مادے کی ہیئت، وزن اور عدد کی نشاندہی کرتی ہے۔ لیکن مادہ جب مقدار میں تبدیل ہوتا ہے تو اس وقت اس کی ماہیت میں تبدیلی نہیں ہوتی۔ ماہیت کی قدر ہی مادی اشیاء کو ایک دوسرے سے ممتاز کرتی ہے۔

> ابتداءً مادے میں مقداری تبدیلی بے حد سست رفتار اور قلیل کمیت کی حامل ہوتی ہے۔ بعد ازاں ارتقائی عمل کے مسلسل جاری رہنے کی بنا پر یہ تبدیلی اتنی طاقت ور ہو جاتی ہے کہ ایک دم جست leap لگا کر ماہیت کی صورت میں بدل جاتی ہے۔ جست ایک پرانی ماہیت سے نئی ماہیت کی سمت فیصلہ کن موڑ اور ارتقاء کی راہ میں ایک ناگزیر وقفہ ہے۔ اس طور پر جب مقداری تبدیلی ایک خاص صورت پا لیتی ہے تو ایک اچانک جست کے ساتھ مادہ، کیفیت (خیال اور شعور) میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

فلسفۂ ارتقاء میں جست کی اہمیت اسی لیے ہے کہ مقداری تبدیلی کے سست رفتار عمل کو ارتقاء یا ارتقائی حرکت سے موسوم کیا جاتا ہے۔ جب کہ جست کے تیز رو عمل کو انقلابی حرکت کا نام دیا گیا ہے۔

مادہ کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ مسلسل تازہ بہ تازہ، نو بہ نو صورت، ایک شکل کے بعد دوسری اور پہلے سے بہتر شکل میں تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ نفی کی نفی کے قانون کے تحت فرسودہ صورت مٹ جاتی ہے اور اس کی جگہ نئی صورت لے لیتی ہے۔ یہاں جدلیاتی منفیت، کہنگی کا لازمی اور قطعی اخراج نہیں کرتی بلکہ ان ترقی یافتہ، صحت مند اور افادی عناصر کا تحفظ کرتی ہے جن کا تعلق ماضی سے ہے چنانچہ نیا اپنے صحت مند ماضی سے بالکل منقطع نہ ہو کر ماضی کی صالح صفات کا حامل بھی ہوتا ہے۔

جدلیاتی مادیت کے تصور نے بنی نوع انسان کی فکری اور فلسفیانہ تاریخ میں ایک انقلاب پیدا کر دیا۔ یہ انقلاب فوری اور اتفاقی نہیں ہے بلکہ اس میں ایک تسلسل کی کیفیت پنہاں ہے اس انقلاب نے ان تمام ترقی یافتہ توسیعاتی عناصر کو اپنے میں جذب کیا ہے۔ جنھیں انسانی فکر نے ماضی کے کسی تسلسل میں پروان چڑھایا تھا۔

DIALOGIC/MONOLOGIC:

یک آوازی / دو آوازی
یک کلامیہ / دو کلامیہ

یہ دونوں اصطلاحات، روسی ہیئت پسند میخائل باختن 1895-1979 کی وضع کردہ ہیں۔ باختن کا دعویٰ ہے کہ اس نے اپنے ان تصورات کی تشکیل میں لسانی کے بجائے فوق اللسانی طریق رسائی اختیار کیا ہے۔

میخائل باختن اپنے زبان اور ادبی تخاطب discourse پر گفتگو کرتے ہوئے مختلف آوازوں voices کے تصور کو بھی زیر بحث لاتا ہے اور یہ بھی دلیل دیتا ہے کہ کس طرح ناول کا تخاطبہ کسی واحد آواز کے تکلم کو تہس نہس کر دیتا ہے۔

باختن کا خیال ہے کہ ناول بہ یک وقت کئی آوازوں کا ٹھمگھٹا ہوتا ہے۔ یک کلامیہ ناول میں یہ آوازیں اس ایک آواز میں ضم ہو جاتی ہیں جسے مصنف کی آواز یعنی مصنف کا مقصد کہا جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ یک آوازی ناول پوری طرح مصنف کے شعور اور دوسرے لفظوں میں نقطۂ نظر کا پابند ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک انیسویں صدی کے بہت سے ناول اسی یک کلامی تخاطبہ کے باعث تنوع اور حرکت کے عنصر سے محروم ہو گئے ہیں۔

باختن کی فکر میں دو آوازی ناول سے مراد وہ ناول ہے جس میں مصنف کرداروں کو اپنی انفرادیت جتلانے اور اپنے تشخص کو خود نمایاں کرنے کی پوری

آزادی مہیا کرتا ہے۔ کردار مصنف کی آواز میں بات نہیں کرتے بلکہ ان کی اپنی آواز میں اپنی ہی بات کرتے ہیں۔ ان کی آوازیں نہ تو مصنف کی آواز میں مدغم ہوتی ہیں اور نہ مصنف کے شعور کی اطاعت قبول کرتی ہیں۔ انھیں آوازوں کو باختن مکمل طور پر مستحکم قرار دیتا ہے۔

باختن نے اپنی کتاب Problems of Dostoevsky's Poetics 1929 میں اسی نقطۂ نظر سے دوستووسکی اور ٹالسٹائے کے ناولوں کا مطالعہ تفصیل کے ساتھ کیا ہے۔ دوستووسکی کے ناول کا فن اس کے نزدیک دو آوازی ہیئت پر مبنی ہے۔ دوستووسکی ناول میں تمام آوازوں کو ان کی پوری بلندی یعنی آزادی کے ساتھ پھولنے پھلنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ اس کے کردار اپنا مرحلۂ زیست دوستووسکی کے لائحۂ عمل کے مطابق طے نہیں کرتے بلکہ انھیں اپنی آواز کی انفرادیت، اپنی شخصیت کی آزادانہ نمو پذیری عزیز ہے۔ ایسے کردار اپنے تناظر کی تشکیل آپ کرتے ہیں۔

دوستووسکی کے برخلاف ٹالسٹائے کے ناولوں کے کردار مصنف کے شعور کے ساتھ مشروط ہیں۔ ان کی آوازیں اپنی منفرد علاحدگیاں قائم کرنے کے برخلاف مصنف کی بسیط و بلند آواز میں ضم ہو جاتی ہیں۔ اس معنی میں ٹالسٹائے کے ناول کا فن یک آوازی ہیئت کا حامل ہے۔

باختن مصنف کے عمل تخلیق کو مکمل طور پر خالی از ارادہ قرار نہیں دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مصنف اپنے موضوع و مواد سے باخبر ہوتا ہے بلکہ اس پر پورا تصرف رکھتا ہے اپنے کرداروں اور مواد کے تئیں اس کی حیثیت ایک ایسے ہدایت کار کی ہوتی ہے جو ہر جگہ فاعل و مختار ہے۔

باختن کے یہ تصورات کافی حد تک وضاحت طلب ہیں۔ اس نے آوازوں کے انفراد اور اختلاف کے تعین کرنے میں جو مثالیں دی ہیں ان میں بھی خاصہ تضاد ہے۔ مثلاً ٹالسٹائے کے ناولوں کو اس نے یک آوازی ہیئت کے ساتھ مخصوص قرار دیا ہے اور ٹالسٹائے کے کرداروں کو بالخصوص دوستووسکی کے مقابلے میں اپنی آواز یعنی اپنے انفراد سے محروم بنایا ہے۔

جب کہ ٹالسٹائے کے اہم ترین ناول *War and Piece* میں کرداروں کے اوصاف بڑی حد تک نمایاں ہیں۔ وہ کسی بھی تکنیکی معیار پہ اپنے افراد اور اپنے تشخص کے ساتھ پورا اترنے کی سکت رکھتے ہیں۔ جب کہ دوستووسکی کے مشہور ناول *The Possessed* میں کرداروں پر مصنف کی حاکمانہ بالادستی قطعی نمایاں ہے۔ اسی بنا پر ان کی شناخت کا رنگ گہرا نہیں ہو سکا ہے۔

دیکھیے :

Carnivalization Russian formalism

سیاق

1. Victor Ertich, Russian Formalism (1965)
2. Ladislav Matejka and Kryotyna Pomorska, ed. Redadings in Russian Poetics (1971)
3. Raman Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory (1985)
4. David Lodge, The Modes of Modern Writing (1977) & Modern Criticism and Therory (1988)

DIALOGUE:

مکالمہ

دو یا دو سے زیادہ افراد یا کرداروں کے مابین گفتار۔

کسی ناول، افسانے یا ڈرامے میں مکالمہ محض ایک جزو کا حکم رکھتا اور پلاٹ کے عمل کو آگے بڑھانے نیز کردار کی شخصیت کو نمایاں کرنے میں مددگار ہوتا ہے۔

ہر کردار کے نشست و برخاست کے طریقے زندگی کرنے کے آداب، میلانات و تعصبات مختلف ہوتے ہیں۔ انہی سے ان کی انفرادیت کی تمیز کی جاتی ہے۔ اسی طرح زبان کے استعمال میں بھی ہر کردار دوسرے سے مختلف ہوتا ہے (یا اسے ہونا چاہیے)۔ کرداروں کے مکالمات کی زبان میں یکسانیت مصنف کی ناکامی کو ظاہر کرتی ہے۔ مکالمے کو کردار کی نفسیات کا مظہر ہونا چاہیے۔

قدیم ڈراموں، خصوصاً المیوں میں مکالمے طویل اور پرشوکت ہوتے تھے۔ جدید ڈراموں کے مکالمات میں کتابی زبان کے بجائے روزمرہ کی زبان کا استعمال زیادہ ہے۔ لغوی، *absurd* ڈراموں میں مکالمات کی زبان سادہ ہے مگر مفہوم میں پیچیدگی ہے۔ ان کی طوالت اور کبھی کبھی بظاہر عدم مناسبت، مصنوعی اور تھکانے والی ہوتی ہے۔

مکالمے کے لیے چستی، برجستگی، ربط و معنویت ضروری ہے۔ وہ جس قدر پلاٹ اور افسانوی فضا سے مربوط ہوں گے اتنے ہی بامعنی اور پر اثر کہلائیں گے۔

گفتار کی دوسری صورت مزاجعہ : stichomythia ہے بالخصوص ڈرامے میں دو کرداروں کے درمیان زبانی جدل کبھی سوال و جواب کی صورت میں کبھی محض مسئلے پر بحث کی صورت میں۔ اس کے تحت مکالمات ہمیشہ متبادل اور یک سطری ہوتے ہیں اور ان میں حاضر جوابی کا عنصر شامل ہوتا ہے۔ اسی لیے مکالمات میں بعض فقروں اور الفاظ کی فوری تکرار بھی ہوتی ہے اور بے ساختگی بھی۔ اس نوع کا باہمی لفظی مجادلہ ڈرامے کے تناؤ اور کشمکش کے عمل کو شدید کرنے میں ممد ثابت ہوتا ہے۔

یک سطری مکالمہ کا رواج قدیم یونان میں تھا۔ بعد ازاں اس میں بہ تدریج کمی واقع ہوتی گئی۔ شیکسپیر نے بعض ڈراموں میں اس تکنیک کا بڑی مہارت کے ساتھ استعمال کیا ہے

مکالمہ ایک علاحدہ اور آزاد صنف کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ جس کے تحت دو اشخاص کسی ایک یا بہت سے موضوعات پر استدلال کے ساتھ گفت گو کرتے ہیں۔ سب سے نمایاں مثال افلاطون کی تصنیف dialogue کی ہے۔ جس میں وہ سقراط کے فلسفیانہ تصورات کو مکالمے کی شکل میں ترتیب دے کر پیش کرتا ہے۔ ارسطو نے اس تکنیک کو اخلاقی مقاصد کی ادائیگی کے لیے استعمال کیا ہے۔ نشاۃ الثانیہ اور اس کے بعد افلاطون کے طرز استدلال اور مکالماتی تکنیک کو کئی ادیبوں نے اپنے لیے مثال بنایا اور اس کی پیروی کی ہے افلاطون کے مکالمے میں فکر کا عنصر حاوی ہے۔ اس لیے اسے تفکیری مکالمات یا فلسفیانہ مکالمات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس لوسین کے مکالمے میں طنز و مزاح کا پہلو نمایاں ہے۔ اس لیے اسے ظریفانہ مکالمہ کہتے ہیں۔

دیکھیے :

aside debat

DIARY:

ڈائری / بیاض

روزنامچہ

دیگر : note book، روزنامچہ : journal اور یادداشت : memoirs کا شمار بھی ڈائری کے ذیل میں کیا جاتا ہے۔

ڈائری انتہائی ذاتی سوانحی نامچہ ہے۔ جس کا موضوع مصنف کی روز مرہ کی زندگی اور اس کی وارداتیں ہوتی ہیں۔ مگر ہر ڈائری نگار اپنے موضوع کے مقصد کا تعین اپنے طور پر کرتا ہے۔ وہ جو کچھ کہ کسی دوسری ادبی صنف میں بیان کرنے سے قاصر ہے یا صنفی حدود اس کے بعض معروضات اور اظہار احوال کی راہ میں مانع آتی ہیں۔ ڈائری اس کے لیے ہمیشہ ایک کھلا ہوا باب ہے۔

> ڈائری نگار کے لیے کسی خاص فن کی مشق کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اس کے پاس لکھنے کے لیے ایک قلم، سوچنے کے لیے ایک دماغ، ترتیب دینے کی ایک صلاحیت اور داخلی و خارجی توجہ سے متعلق زندگی اور اس کے تجربات کو ذخیرہ کرنا ہے۔

ڈائریاں، معروف و غیر معروف ادیبوں سے لے کر سیاسی اور سماجی قائدین اور خاص گھریلو خواتین تک نے لکھی ہیں۔ بعض اعترافات ڈائری کی شکل میں قلم بند کیے گئے ہیں۔ بعض سفرناموں کی نوعیت بھی ڈائری سے مماثل ہے۔

ڈائری کی دو اقسام ہیں :

1. ذاتی : intimate

2. محاضراتی : *anecdotal*

ذاتی ڈائری میں ذات ہی مصنف کا مرکز و محور ہوتی ہے۔ اس ضمن میں ڈائری نگار کہیں کہیں سیاقی مناسبت اور صورتِ حالات کے تقاضوں کے مطابق ان کو انف گو حیطۂ اظہار میں لے آتا ہے جو ذات کی حدوں سے متجاوز اور بعدی تجربات کو ذات سے مشتق ہوتے ہیں مگر ان سلسلوں کا اصل فرق مصنف کی اپنی ذات ہی ہوتی ہے۔ اور اس صورت میں وہ پیچ کو مشکل ہی سے فراموش کر پاتا ہے۔

وہ اس ڈائری کی طرح ہے جو اپنے مستقر سے کم ہی دور ہوتی ہے اس کا تسلسل
اس کی آنکھ کی جھلکیوں میں ہوتا ہے۔

ڈائری مصنف کو یک کاری کا بہترین موقع فراہم کرتی ہے۔

محاضراتی ڈائری میں ذات کا درجہ ثانوی ہوتا ہے مصنف ذات دیگر سے متعلق واقعوں، لطیفوں اور یادداشتوں کو اپنے ناپ کی بنیاد بناتا ہے۔ یہ محاضرات سمعی اور بصری ہر دو تجربے پر مشتمل ہوتے ہیں۔ اس نوع کی ڈائریوں میں واقعی زمانہ ایک طویل عرصے پر محیط ہوتا ہے۔ اسی لیے اس کا دائرہ وسیع اور متعلقات تنوع سے معمور ہوتے ہیں۔ گو کہ ذات اس درجہ خصوصیت نہیں رکھتی تاہم مصنف کی دلچسپی اور پسندیدگی کے چند مخصوص محور ہوتے ہیں جن پر وہ اپنی دانش و بینش کو مرکوز رکھتا ہے۔ جا بجا اس کے تصورات کا اطلاق، داد و تحسین و تنقیص کا رویہ، تنقید و احتساب کا طور اس کے ایک مخصوص مزاج و فکر کی دلیل ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں ڈائری نگار زیادہ سے زیادہ آزادیوں کو برتنے لگتا اور بلا تکلف و بلا خوف کے ساتھ اپنے تجربات کو من و عن پیش کر دیتا ہے۔

ڈائری کا مطالبہ پردہ دری ہے نہ کہ پردہ داری۔ شخصیت کی گرہ کشائی ہے نہ کہ گرہ بندی۔ یعنی وہ اعتراف ہے نہ کہ ابہام و اخفا۔ آرنلڈ بینیٹ کے *Journals* (1933) کی اصل اہمیت اس کی تفصیل، حسن اور مدتِ طویل میں مضمر نہیں بلکہ اس ایک ہی فرد کی بے باکانہ خود انکشافی ہے جس کے متعدد پہلو ناولوں میں کسی حد تک اوجھل مگر اپنے روزنامچے میں قدرے نمایاں ہیں۔ شخصیت کشائی کا یہ جوہر ڈائری کو تحلیلِ نفسی کا ایک بہترین موضوع فراہم کرتا ہے۔

اپنے وسیع تر معنی میں ایک ممتاز قائد یا سماجی رہنما کی ڈائری تاریخی مواد کا

بہترین ماخذ ثابت ہوتی ہے۔

ڈائری نگاری کی ایک تیسری شق ادبی ڈائری ہے جیسے اختر انصاری کی ادبی ڈائری۔ جس میں مصنف اپنے عہد کے ادبی رجحانات، تحریکات، رسائل، جرائد، کتب اور قومی نیز بین الاقوامی ادب کی سمت و رفتار کا تاثراتی یا تجزیاتی مطالعہ کا نچوڑ پیش کرتا ہے۔ اس معنی میں اس کی تنقید کے پیمانے بڑی حد تک ذاتی پسندیدگی و ناپسندیدگی پر استوار ہوتے ہیں۔

مغرب میں 17 ویں صدی میں ڈائری نویسی نے فیشن کی شکل اختیار کر لی تھی۔ 18 ویں صدی میں خواتین نے بعض قابلِ ذکر ڈائریوں کا اضافہ کیا۔ 19 ویں اور 20 ویں صدی میں یہ فن اپنے عروج پر دکھائی دیتا ہے۔

اردو میں خواجہ حسن نظامی، مولوی مظہر علی سندیلوی اور محمد علی کے روزنامچے یادگار ڈائریاں ہیں۔

دیکھیے :

analects anecdote ***autobiography*** *biography*

table talk

DICTION:

تلفیظ

لفظ بندی، کلمہ بندی، لفظیات۔

لاطینی لفظ dicere سے مشتق، جس کے معنی کہنے کے ہیں۔
تحریر یا تقریر میں الفاظ کا انتخاب اور استعمال۔
ادبی شہ پارے میں الفاظ کی بندش اور ترتیب یا مخصوص نوع کی زبان کی ادائیگی کا طرز۔
تخلیقی اظہار میں ادائیگی جذبات کی غرض سے لفظوں کا درست انتخاب۔
استعمال کردہ ذخیرہ الفاظ۔
کسی تحریر میں لفظ بندی کا عمل اس بات کا مظہر ہے کہ مواد کو کیسے ادا کیا گیا ہے۔
ادبی اصناف، ہیئتوں، موضوعات اور اسالیب کی نوعیت کے لحاظ سے تلفیظ میں بھی تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں۔ جیسے کلاسیکی غزل میں بے شمار کلیدی الفاظ ان کے اشارا‌تی واستعاراتی مفاہیم کو مختص ہیں۔

ہر بڑے مصنف کا لفظ بندی کا عمل بھی منفرد اور یکتا ہوتا ہے۔ بعض تحریکات ومیلانات سے متعلق ادیبوں کی تلفیظ بھی ایک حد تک اور ایک سطح پر یکساں ہوتی ہے۔ اسی طرح بعض ادوار کی شناخت محض ان مشترک اوصاف سے قائم کی جاسکتی ہے جن کا تعلق تلفیظ سے ہے۔

کسی شہ پارے کی تلفیظ کے تجزیے کے ذریعے تخلیق کار کے مخصوص لسانی مزاج کو بہ آسانی سمجھا جاسکتا ہے کہ وہ اپنے عمل میں مجرد سے یا مجز۔ اس کی تخلیق میں اردو کا دخل زیادہ ہے یا انگریزی کا۔ اس نے الفاظ کے تخلیقی استعمال کو روا رکھا ہے یا اس کی لفظیات میں تصنع کا غلبہ ہے۔

مدحیہ یا ہجائیہ نظموں کی تلفیظ میں جو فرق ہے وہ ان کے مختلف مقاصد کی مظہر ہے۔ المیہ، طربیہ، داستان اور ناول وغیرہ اصناف میں تکنیکی اور موضوعاتی امتیاز کے باوصف تلفیظ کا فرق بھی ان کی حدوں کو ایک دوسرے سے علاحدہ کرنے میں ممد ثابت ہوتا ہے۔

سب سے پہلے ڈرائڈن نے اس لفظ کا استعمال کیا تھا۔ ہوریس کی تلفیظ کے ضمن میں وہ کہتا ہے کہ اس کی تلفیظ کے ہر جز میں ایک نوع کی شوکت اور نفاست نمایاں ہے۔

اٹھارویں صدی کی انگریزی شاعری کی لفظیات میں جو تکمیل کا پہلو ہے وہ اس نو کلاسیکی ذہن کا آئینہ دار ہے جسے تناسب، قطعیت اور شائستگی خوش آتی ہے۔ ان عقل کے پرستاروں نے شاعری کی زبان کو مخصوص ومحدود کر دیا تھا۔

ڈاکٹر جانسن کا خیال تھا کہ روزمرہ استعمال میں آنے والے اکھڑ یا بھدے الفاظ سے شاعر کو بچنا چاہیے۔ وہ مناسب الفاظ کے انتخاب پر زور دیتا ہے کہ نہ تو وہ بے حد مانوس ہونے چاہییں اور نہ حد سے زیادہ نامانوس۔ تھامس گرے بھی شعری زبان کو عامی زبان سے علاحدہ اور لازماً مخصوص خیال کرتا ہے۔ ورڈز ورتھ نے شعری تلفیظ؛ poetic diction کے نو کلاسیکی تصور کو رد کر دیا کہ نثر اور شعر کی زبان میں کوئی تفریق نہیں ہوتی۔ محض اس زبان کو استعمال کرنے کا طریقہ اسے شاعرانہ یا غیر شاعرانہ بنا دیتا ہے۔

ورڈز ورتھ نے طریق استعمال کی سخت پابندی لگا کر اپنے آپ کو بہت سے خطرات سے بچا لیا۔ غالباً یہ تصور تو ورڈز ورتھ کے عہد میں مقبول نہ ہو سکا اور نہ ہی ورڈز ورتھ اپنی بہترین نظموں میں اس نظریہ پر کار بند نظر آتا ہے۔

انیسویں صدی کے عین وسط میں ایک ایسی وضاحت زبان کو ترجیح دی جانے لگی جس میں معنی کی شفافیت پر زور تھا۔ لفظ محض لفظ نہ ہو کر ایک علامت بن گیا۔ بیسویں صدی میں آئی۔ اے۔ رچرڈز زبان کے استعمال کی دو صورتیں بتاتا ہے۔ ایک حوالہ جاتی referential اور دوسری جذباتی emotive اس کے مطابق شاعری کی زبان جذباتی ہوتی ہے۔

ادبی تخلیق میں لفظوں کو دو طریقے سے استعمال کیا جاتا ہے۔

کسی لفظ کو اس کے واضح، قطعی اور معین معنی میں استعمال کرنا۔ ایسے الفاظ سے وابستہ وضعی معنی denotation مشتق ہوتے ہیں۔ ان الفاظ کا ذخیرہ وافر ہے جن کے معنی کی جہت محض کسی ایک لغوی دلالت پر انحصار کرتی ہے۔ اس نوع کے الفاظ معنی کے دیگر متعلقات اور ثانوی جہات سے علاحدہ محض مجرد متداول معنی کے حامل ہوتے ہیں۔

انہی الفاظ کے متوازی اور درمیان میں وہ لفظ یا لفظوں کے گچھے تخلیق کو انتہائی معنی آفریں بنا دیتے ہیں۔ جن کے معنی کئی موافق و متضاد رشتوں کی سمت اشارہ کرتے ہیں۔ اس نوع کے الفاظ اپنے تعبیری معنی con-notation سے پہچانے جاتے ہیں۔ اس طور پر ادب میں لفظ کی ایک شناخت اس کی مخفی تعبیری قدر سے تشکیل پاتی ہے۔ شاعری میں ہمیشہ ایسے الفاظ کو ترجیح دی جاتی ہے جن کے معنی تجریدی، مجاز اور مثال کو مختص ہوتے ہیں۔

اردو میں مقفیٰ و مسجع عبارت آرائی کو محمد شاہی روش کا نام دیا گیا ہے۔ اس نوع کی تحریروں میں قافیے کی رعایت سے لفظ کو ترجیح دی جاتی ہے۔ نو طرز مرصع، فسانۂ عجائب اور مولد شریف شہید وغیرہ کی تخلیقات میں مفرس و معرب تراکیب و الفاظ کی کثرت ہے۔ فقرہ بہ فقرہ طبیعت کی نادرہ کاری کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔ تجع و ترصیع کے پرستار خیال کی فرسودگی اور پیش پا افتادگی

کو چھپانے کی غرض سے ادق اور بھاری الفاظ و توالی اضافات سے کام لیتے تھے۔ اسی بنا پر قدما کی بیش تر تحریروں کی تخلیقات دشوار فہم ہے اور مذاق سلیم پر گراں بھی۔ قدما کے نزدیک اس نوع کی انشا پردازی، علم و فضل کا نمونہ تھی۔ حامد حسن قادری نے اسے "تخلیق معانی، زور و اسالیب اور تزئین بیان کے نمونوں کا نام دیا ہے۔"

"[illegible] ذات جمیع صفات اس کی بری ہے [illegible] اور عیب [illegible] وحدت اس کی پاک ہے [illegible] وہم و خیال سے، مشابہت [illegible] کے مثل [illegible] اور مناسبت [illegible] ہے مطلقاً [illegible]۔ [illegible] بنی آدم کے واسطے [illegible] کے [illegible] اور تمام عالم کو پیدا [illegible] الانبیا [illegible] محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم کی [illegible] روشن کیا"

مولد شریف شہید: مولوی غلام امام شہید

میر امن کی تخلیق میں سلاست کا جوہر ہے۔ انھوں نے روز مرہ محاورے کو ترجیح دی ہے۔ کہاوتوں اور ہندی کے الفاظ کے برتاؤ میں موقع کی مناسبت کا خیال رکھا ہے۔ بالعموم جہاں موضوع کے تقاضے کے مطابق الفاظ و مترادفات کو بروئے کار لائے ہیں وہاں بھی جملوں اور فقروں کی روانی قائم ہے۔ رعایت لفظی کے استعمال میں صناعی کا پہلو نمایاں ہے لیکن ناگوار نہیں۔

اردو نثر کی تاریخ میں فورٹ ولیم کالج کی خدمات ناقابل فراموش ہیں۔ وہ مصنفین جو اس ادارے سے منسلک تھے، زبان کے استعمال میں سلاست وصف کو ترجیح دیتے ہیں۔ ان کے یہاں تحسین و سرور کے مقابلے میں فارسی و عربی الفاظ کی بھی کمی ہے۔ قافیہ بندی کا التزام عمل سے تقریباً خارج ہے۔

"چند روز بعد جب وہ لڑکی شعور دار ہوئی تو اپنے ذہن کی رسائی اور نیک بختی کے باعث سے [illegible] سے کہا کہ اے ماں مہربان، دنیا مانند حباب ہے، اس کا تھا کچھ بڑی بات نہیں اس قدر دولت جمع کر کے میں کیا کروں گی۔ مصلحت یہی ہے کہ اس کو خدا کی راہ میں لٹا دوں اور آپ کو [illegible] سے پاک رکھوں اور شادی نہ کروں گی بلکہ یاد خدا میں مصروف رہوں۔ اس واسطے تم سے پوچھتی ہوں کہ اس سے کس طرح چھٹکارا پاؤں جو مناسب جانو کہو۔ ماں نے کہا اے جان پدر توں سات سوالوں کا اشتہار لکھ کر دروازے پر چسپاں کر دے اور یہ کہہ کہ جو کوئی میرے ساتوں سوال پورے کرے گا میں اس کو قبول کروں گی اور وہ

سوالے ہیں۔ پہلا سوال یہ ہے کہ وہ کیا ہے جو ایک بار دیکھا ہے دوسری بار دیکھنے کی ہوس ہے۔ دوسرا سوال یہ ہے کہ نیکی کر دریا میں ڈال۔ تیسرا سوال یہ ہے کہ کسی سے بدی نہ کر جو کرے گا وہ وہی پاوے گا۔ چوتھا سوال یہ ہے کہ سچ کہنے والے کو ہمیشہ راحت ہے۔ پانچواں سوال یہ ہے کہ کوہِ ندا کی خبر لاوے۔ چھٹا سوال یہ ہے کہ وہ موتی جو مرغابی کے انڈے کے برابر بالفعل موجود ہے اس کی جوڑی پیدا کرے۔ ساتواں سوال یہ ہے کہ حمام [illegible] کی خبر لاوے۔ حسن بانو نے دائی کی اس بات کو پسند کیا اور خوش ہو کر اس سے کہا وہ ایسا کون ہے جو ان سوالوں کو انجام تک پہنچائے گا۔

آرائش محفل : سید حیدر بخش حیدری

انیسویں صدی کے اوّلین دہوں کی ایک منفرد مثال کنور اُدے بھان اور رانی کیتکی کی کہانی نام کی تصنیف ہے۔ جس کے خالق انشاء اللہ خاں انشا ہیں۔ ان کے دعوے کے مطابق اس مختصر داستان نوی شدہ کہانی میں اس دیس کی ساری بولی ہے۔ کسی اور دیس کی بولی کا میل نہیں ہے، جس میں عربی و فارسی کی لفظیات کے پہلو بہ پہلو سنسکرت کے تت سم کے استعمال سے بھی گریز کیا گیا ہے۔ انشا کی تلفیظ کا تجربہ اپنی نوعیت میں قطعی یکتا ہے۔

انشا نے اپنے اظہار میں قافیہ آرائی بھی کی ہے اور اکثر صیغۂ جمع کے لیے دکنی و پنجابی طرز کے مطابق عمل بھی کیا ہے۔ بسا اوقات القاب و لقبوں کی صورت بھی نمایاں ہوگئی ہے۔ خالص ہندوی الفاظ و افعال کی مناسبت، مکالموں میں دیدنی ہے۔ جذبہ و احساس کے اظہار کے دوران نرم و نازک الفاظ بڑے موزوں و دل نشیں معلوم ہوتے ہیں۔

ایک رات رانی کیتکی نے اپنی ماں رانی کام لتا کو بھلاوے میں ڈال کے یہ پوچھا گرو جی گسائیں مہندر گر نے جو بھبوت میرے باپ کو دیا تھا وہ کہاں رکھ چھوڑا ہے اور اس سے کیا ہوتا ہے؟ اس کی ماں نے کہا "میں تیرے واری، تو کیوں پوچھتی ہے۔" رانی کیتکی کہنے لگی آنکھ مچولی کھیلنے کے لیے چاہتی ہوں۔ جب اپنی سہیلیوں کے ساتھ کھیلوں اور چور بنوں تو کوئی مجھ کو پکڑ نہ سکے۔

رانی کیتکی کی کہانی : انشاء اللہ خاں انشا

شاعری میں میر تقی میر کی تلفیظ، ورڈز ورتھ کے خیال کی توثیق کرتی ہے۔ میر

کے طریقِ استعمال نے عام زبان کو خاص بنا دیا ہے۔ میر کے یہاں پراکرت الاصل الفاظ کی کثرت ہے لیکن میرامن کی طرح زبان کے باب میں ان کی اپنی میزان قدر ہے۔ میر و میرامن کی انشا میں تخلیقی وفور نمایاں ہے۔ جب کہ ناسخ کی تلفیظ میں تعقل کا پہلو غالب ہے۔ اسی لیے ناسخ کے یہاں استدلالی اور وضاحتی الفاظ نیز مفرس تراکیب کی فراوانی ہے۔ غالب کے عمل میں بھی یہ رجحان تو نشست ہے تاہم ان کے استعمالات میں اجتہاد اور غیر متوقع پن ہوتا ہے وہ قوت متخیلہ کو بہر طور کام میں لاتے ہیں۔ لفظ کو شے اور شے کو ایک پیکر اور ایک حسّی تجربے کے طور پر پیش کرنے میں تخیل کی قوت ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ غالب اس ہنر کو ہر جگہ آزماتے ہیں یہی وجہ ہے کہ غالب کی تلفیظ میں حرکت آفرینی ہے۔ اپنے بہترین تجربوں میں وہ سرتاپا احساسی ہیں۔ تراکیب کے عمل میں بھی ان کے تجربے ثقالت سے عاری ہیں۔ توالی اضافت (ایک سے زائد اضافتوں کا اجتماع) اور تتابع حروف عطف کے باوجود شعر اپنی مجموعی صوتی سطح کے لحاظ سے گراں بار نہیں ہوتا۔ اقبال بھی اپنی تلفیظ میں صوتی روانی کا بے حد لحاظ رکھتے ہیں۔ جوش کی لفظ بندی میں نظیر کی سی واقعیت و بے ساختگی کے پہلو بہ پہلو کلاسیکی طرح داری بھی نمایاں ہے۔

جدید دور کے ادب میں الفاظ کے استعمال کا طریقہ نامیاتی اور علامتی بھی ہے اور حقیقت پسندانہ بھی۔ شاعری کی تلفیظ بالخصوص لغوی شرح کو رد کرتی ہے۔ رد کا یہ عمل افسانوی ادب میں بھی نمایاں ہے۔ افسانوی ادب ہی میں حقیقت آفریں زبان کی مثالیں بھی بیش از بیش ہیں جس کا استعمال موقعیت اور ماحول کی مناسبت سے کیا جاتا ہے۔ کرشن چندر کی تلفیظ میں تخیل کا عنصر حاوی ہے۔ انتظار حسین نے اکثر ملفوظات و داستان کے پیرائے کو ترجیح دی ہے اور جا بجا ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جو عہد جدید کے قاری کے لیے اجنبی اور نامانوس ہیں۔ قرۃ العین نے قدیم و جدید کے آمیزے پہ بنائے کار رکھی ہے۔ جب کہ جوگندر پال، انور سجاد اور عبداللہ حسین کی تلفیظ میں جدید لفظیات کا عمل دخل زیادہ ہے۔

تیسرے دن میں نے پھر شہر کا گشت کیا اور جو منظر پچھلے دو دن دیکھ آیا تھا اس میں سرمو فرق نہ دیکھا اور شب کو میں نے پھر اپنے تئیں ابو مسلم بغدادی کے در پر کھڑا پایا۔ مجھے معلوم تھا کہ میں ابو مسلم بغدادی کو شیخ کی تعلیمات یاد دلانے آیا ہوں۔ سو میں نے اپنے تئیں کوئی سوال

نہیں کیا اور اندر چلا گیا۔ آج پھر عجیب سی بچی کچھی زندگی دسترخوان پر موجود تھی۔ آج جسم
لاغر ہی نے کہا: اسے رزق کی ناقدری نہ کرو۔ مجھے آج تھوڑا تو تھا اور دسترخوان پر کچھ
اور غذاؤں کے علاوہ بھی تھا جو ایک تر دا تھی۔ مجھے بہت رغبت تھی۔ میں نے ایک ڈاکٹرو
کو پکڑ ہاتھ کھینچ لیا اور نمک پانی پیا اور کہا:

دنیا بس ہے اور ہم اس میں روزہ دار ہیں۔

زرد کتا : انتظار حسین

میری یادداشت کام تو نہیں کرتی لیکن میرا خیال ہے میری موت بھی واقع ہوئی تھی۔ مقبرے کی
میں نے اپنا دم اپنی موت کو سونپ رکھا ہے۔ اسی لیے پڑا ہوا۔ ہاں اپنی موت مجھے تم کو
کی ساتھی معلوم ہوتی ہے۔ وہ جس رنگ ہوتی ہے تو اسے دیکھ دیکھ کر مجھے لگتا ہے کہ میری
یادداشت لوٹ رہی ہے۔ لیکن بھلا ہو اس نیک خاتون کا۔ میں اس وقت مجھے یاد دلا دیتی
ہے کہ گھر میں آگ لگی ہے۔ اسی طرح پڑے رہے تو کھا جائے گی۔ اندر ہی اندر کھینچ کر رہ
جاؤ گے اور جڑ ڈھونڈنے سے پہلے ہی مر جاؤ گے۔ اٹھو! نہیں اٹھو۔

کٹھ پتلیاں : جوگندر پال

آنند اس سے ایک قدم آگے بڑھ رہا تھا۔ کچھ دور پر وہ جھٹ سا راستہ چھوڑ کر درختوں کے بیچوں
بیچ چلنے لگے۔ یہاں پر تاریکی بہت تھی مگر اس جگہ کے قدم قدم سے واقف تھا۔ وہ اندھیرے
میں ایسے چل رہا تھا جیسے دن کی روشنی ہو۔ جیسے ہی کسی درخت کے پاس سے گزرتا اس کے
تنے کا رنگ، اس کی گولائی، اس کی چھال کی ساخت اس کی آنکھوں میں پھر جاتی۔ کہیں تماشے
سے ملتی ہوئی اس کے پیچھے آ رہی تھی۔ وہ ایک ایک درخت کو آنکھوں کے پوروں سے چھوتی
اور کسی کسی نوجوان تنے پر بازو ڈال کر رک کے بیٹھ۔ آگے گلے لگاتی ہوئی سی رہتی تھی۔ یہ جس
اس جگہ پل کر جوان ہوئی تھی۔ آنند کا مدھم سا ہیولا برابر اس کی آنکھوں میں تھا —— سیاہ
اور پتلا۔ کندھوں کے خفیف سے جھکاؤ والا بدن۔ متلاشی۔ بہت تیز اور بہادر جیسے بچے
کے پاؤں والا۔ گو اس کو بہت چھو کر اس نے نہیں دیکھا تھا مگر اس کی —— حرکت سے وہ
واقف تھی۔

بگھو : عبداللہ حسین

رشید امجد کی افسانوی زبان اپنے معاصرین میں سب سے زیادہ محسوس اور مجرّد
ہے۔ وہ لفظ کو محض لفظ کے بجائے شئے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ یہی سبب

ہے کہ ان کی نثر میں شئیت بلکہ متحرک شئیت ہے۔ افسانے میں پیکر سازی کا طور استعارہ
پسند شعری ذہن ہی کا آئینہ دار ہے۔ رشید امجد چیزوں کو ان کی پوری حسیت
کے ساتھ دیکھتے اور پھر تناظر کے ایک ایک جزو کی حرکت کو افسانے کی زبان عطا کرتے
ہیں۔ جیسے وہ خود اس واقعیت کا ایک فعال حصہ ہوں۔ اس صورت میں رشید امجد
کی افسانوی تخلیقیت میں تشبیہ، استعارہ اور پیکر کا عمل اساسی ہے۔

بے بسی کی ذاتی تنہائی کو چند پیچھے کمرے کی دیواروں سے لگی اور دھیرے دھیرے
بچے اس کے قریب آئی تو وہ خوفزدہ سا ان پتیوں میں تیرنے لگے۔ وہ آہستہ سے گئی اور
پھر اس نے اپنے تیز دانت اس کی گردن میں گڑو دیئے —— اور اداسی، مایوسی،
تنہائی کا زہر قطرہ قطرہ اس کے بدن کے مشکیزہ میں ٹپکنے لگا۔ تو ڈاکٹر چلا گیا ہے۔
اس کے بدن کے کھلیان میں بے بسی، اداسی، تنہائی کی کونپلیں، لہلہاتی فصلیں بن
گئی تھیں اور مایوسی کی چڑیاں ان میں پھدکتی پھر رہی تھیں۔

وہ کٹے ہوئے درخت کی طرح بستر پر پڑا ان بے شمار کیڑوں کو دیکھ رہا تھا جو اس کے
وجود پر رینگ رہے تھے اور اس کے بدن کی نرم سندھوری مٹی میں اپنا گھر بنا رہے تھے
اس کا وجود اس فراموش کردہ دیوار کی طرح تھا۔ جس میں مختلف کیڑوں اور پرندوں
نے اپنے آلنے بنا لیے ہوں اور اب ہر کوئی اپنے گھر کو وسیع اور بڑا کرنے کے لیے
اندر ہی اندر کھودتا چلا جا رہا ہو۔

وہ کھوکھلا تنا تھا جس پر بے بسی اور مایوسی کی موٹی چھال تنی ہوئی تھی۔

جاگتی آنکھوں کا خواب : رشید امجد

دیکھیے :

connotation *denotation* *style*

سیاق

1. Humphry House, Aristotle's Poetics (1965).
2. Owen Barfield, Poetic Diction: A Study in Meaning (3rd ed., 1973).
3. Arthur Sherbo, English Poetic Diction from Chaucer to Wordsworth, 1975.
4. Logan Pearsall Smith, Words and Idioms.
5. W.Nowottny, The Language Poets Use.

DICTIONARY:

لُغت
لُغات ، فرہنگ ۔

الفبائی ترتیب کے ساتھ کسی زبان کے الفاظ اور ان کے معانی مہیا کرنے والی کتاب ۔

لغات ، یک لسانی ، تا چہار لسانی یا اس سے بھی زیادہ زبانوں کے الفاظ پر مشتمل ہو سکتی ہے ۔

ایک معیاری لغت درج ذیل تخصیصات پر مشتمل ہوتی ہے ۔

الفاظ کا صحیح تر (کم از کم امکانی) املا۔
صحیح قرأت اور ادائیگی تلفظ کے لیے لکھنے کے ہر جزو پر اعراب ۔
الفاظ کے مادّہ اور مشتقات کی وضاحت ۔
معیاری معنی کا تعین نیز ان سے وابستہ تصورات کی وضاحت ۔
عامیانہ ، سوقیانہ اور غریب الفاظ کی نشاندہی ۔
مترادفات وہم معنی الفاظ۔
لاحقوں اور سابقوں سے بننے والے مرکب الفاظ ، یک یا دو لسانی مرکبات ۔
متعلقہ لفظ کی بنیاد پر محاورے کی نئی اور مروّج تشکیلات ۔
متعلقہ لفظ کا چلن اور اس کے استعمالات وغیرہ ۔

بعض لغات محض کسی ایک موضوع سے متعلق الفبائی معلومات مہیا کرتی ہیں ۔ جیسے

نفسیاتی ، سیاسی ، طبی ، سائنسی فلسفیانہ یا ادبی اصطلاحات کی فرہنگ ۔ The Oxford Companion to English Literature مرتبہ مارگریٹ ڈریبل ، انگریزی ادب کی تاریخ کے مشتملات اور حوالہ جات کی الفبائی توضیحی لغات ہے ، جب کہ اے ۔ سی ۔ وارڈ کی لغات Longman Companion to Twentieth Century Literature نہ صرف یہ کہ انگلستان اور اسکاٹ لینڈ کے ادیبوں کے سوانح ان کی خدمات اور تصنیفات کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہے بلکہ اس ضمن میں دولت مشترکہ سے وابستہ ممالک کے ان ادیبوں کو بھی شامل کیا گیا ہے جن کا شمار موجودہ صدی کے اہم ناموں میں کیا جاتا ہے ۔ اس ذیل میں اہم ادبی و تنقیدی اصطلاحات ، ادبی رجحانات و تحریکات اور تھیٹریکل کمپنیوں وغیرہ کے بارے میں بھی مناسب معلومات واطلاعات فراہم کردی گئی ہیں ۔

بعض لغات محض مترادفات وہم معنی الفاظ تک محدود ہیں اور بعض لغات میں الفاظ کے محض اشتقاقات پر روشنی ڈالی گئی ہے ۔ بعض لغات محاوروں کی بنیاد پر مرتب کیے گئے ہیں اور بعض میں الفاظ کے استعمالات بتائے گئے ہیں ۔

مغرب میں پہلی باضابطہ لغات رابرٹ ایسٹینے اور بعد ازاں اس کے لڑکے ھنیری ایسٹینے نے بالترتیب 1532 اور 1572 میں تالیف کی ۔ اوّل الذکر اطالوی اور ثانی الذکر یونانی زبان کی لغات ہے ۔ بعد ازاں کئی لغت نویسوں نے انھیں اپنے لیے مشعل راہ بنایا ۔

انگریزی میں سب سے مبسوط اور پہلی معیاری لغت سیموئل جانسن 1784-1700 کی A Dictionary of English Language 1755 ہے ۔ انیسویں صدی کے اواخر میں New English Dictionary on Historical Principles جیسی اہم لغات کی تکمیل ہوئی ۔ جدید ادوار میں The Oxford English Dictionary کا درجہ سب سے بلند ہے ، جو اپنی نوعیت کی سب سے جامع ، وقیع اور مکمل ڈکشنری کہلاتی ہے ۔

امیر خسرو یا ضیاالدّین خسرو ؒ کی خالق باری فارسی میں لکھی گئی ہے ، جس میں عربی ، فارسی و ترکی الفاظ کے ہندوی مترادفات ومعنی نظم میں بیان کیے گئے ہیں ۔ منظوم لغات کا یہ طریقہ کار بہت پرانا ہے ۔ عربی میں فن لغت کی سب سے قدیم کتاب

ابو علی محمد قطرب النحوی کی مثلثات قطرب ہے جس میں 32 مثلث میں 30 الفاظ کے معنی بیان کیے گئے ہیں۔ ابو نصر اسمٰعیل بن حماد الجوہری کی صحاح فن لغت میں کلاسیکی کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔ فارسی میں ابو نصر فراہی نے 610ھ (1213ء) میں نصاب الصبیان لکھی جو درسی نظم برسوں صدیوں سے داخل ہے ...... امیر خسرو نے بھی اسی روایت کی پیروی میں خالق باری تصنیف کی۔

(ڈاکٹر جمیل جالبی)

خالق باری کی روایت کی پیروی اشرف بیابانی (1528-1459) کی واحد باری میں ملتی ہے۔ یہ بھی منظوم ہے مگر اس کا ذریعہ اظہار اردو ہے۔ اس لغات میں اردو الفاظ کے عربی و فارسی مترادفات و معنی بیان کیے گئے ہیں۔ حکیم یوسفی کی تصنیف قصیدہ در لغات ہندی ایک محدود اور مخصوص نوعیت کی لغات ہے جس میں مختلف النوع اشیا اور ادویہ کے فارسی ناموں کے اردو مترادفات بیان کیے گئے ہیں۔ فارسی الفاظ کے اردو مترادفات پر مشتمل لغات مثل خالق باری (1551) (مولوی عبدالحق کا عطا کردہ نام) اجے چند بھٹناگر کی تصنیف ہے۔

تقریباً نصف صدی بعد خان آرزو (1756-1687) نے اس لغات کی تصحیح کرکے نوادر الالفاظ (1751) کے نام سے مرتب کیا۔

اردو میں میر عبد الواسع ہانسوی کی غرائب اللغات کا درجہ بہ لحاظ زمانی مقدم ہے۔ اس لغات میں ان اردو الفاظ کے معانی دیے گئے ہیں جو اصلاً فارسی نہیں ہیں۔ عبد الواسع کی دوسری لغات صمد باری۔ المعروف بہ جان پہچان عربی، فارسی اور اردو کے ہم معنی الفاظ پر مشتمل ہے۔ مصنف نے طلبا کی نفسیات کو مد نظر رکھ کر اسے نظم کرکے پیش کیا ہے تاکہ معانی آسانی سے یاد رکھے جاسکیں۔

سراج الدین علی خان آرزو کی نوادر الالفاظ اصلاً غرائب اللغات کی تصحیح توسیع اور ترمیم ہے۔ آرزو نے فارسی اور ترکی کے ان الفاظ کو بھی شامل کر لیا ہے جو اردو کے ضمیر کا حصہ بن چکے تھے۔ آرزو کی پہلی مرتبہ لغات سراج اللغات تھی۔ یہ دونوں کام تحقیق کد و کاوش اور لسانی سوجھ بوجھ کا بہترین نمونہ ہیں۔ ہانسوی متقدم ضرور ہیں مگر معیار و سطح کے لحاظ سے آرزو کا درجہ بلند ہے۔

اردو لغات کے جدید دور کا آغاز کیٹلاگ (1887) مرتبہ مسٹر کورج سے ہوتا

ہے۔ اس کے علاوہ چند اور مختصر دو لسانی، سہ لسانی اور چہار لسانی فرہنگیں معرض تحقیق میں آئی ہیں مگر انیسویں صدی کے آغاز سے لغت نویسی کی باقاعدہ بہ طرز جدید ترتیب عمل میں آنے لگی ہے۔

جان شیکسپیر کا ہندوستانی انگریزی لغات 1817۔ ڈنکن فاربس (1848) اور فیلن (1879) کے لغات کے بعد پلیٹس کا اردو، ہندی، انگریزی لغات (1884) لغت نویسی کی تاریخ میں ایک وقیع کارنامہ ہے۔ ان یورپی مستشرقین کے بعد سید احمد دہلوی کی فرہنگ آصفیہ جس کی ترتیب کا کام (1868) سے شروع ہوا اور تکمیل 20 ویں صدی کے آغاز میں ہوئی۔ یک لسانی لغت کے سلسلے کی پہلی کڑی ہے جو چار جلدوں پر مشتمل ہے۔ امیر مینائی کی امیر اللغات کی پہلی جلد جو حرف الف کو مختص ہے۔ 1891 میں شائع ہوئی۔ اس کے بعد خواجہ عبد الحمید کی جامع اللغات کی تکمیل 1935 میں ہوئی۔ مولوی نور الحسن کی نور اللغات 1945 میں مکمل ہوئی۔ نور اللغات کے بعد دوسری مکمل لغت مہذب لکھنوی کی مرتب کردہ ہے جو 12 ضخیم جلدوں پر مشتمل ہے 11 جلدیں شائع ہو چکی ہیں۔ بارہویں کی اشاعت باقی ہے۔

ان لغات کے علاوہ ہند و پاک کے مختلف اداروں میں جدید اصولوں کی روشنی میں اردو لغات پر کام ہو رہا ہے۔

دیکھیے :

encyclopaedia *lexicography* *lexicology*

DIDACTIC LITERATURE:

اخلاق آموز ادب
معلمانہ و ترغیبی ادب ۔
مقصدی ادب ۔

یونانی لفظ didaktikos سے مشتق : یعنی سکھانا ' تربیت دینا ۔
وہ ادب جو سیاست ' سماج ' اخلاق ' مذہب اور کسی فن کے تعلق سے عملی واقفیت اور معلومات مہیا کرتا ہے یا تخیل کو حرکت میں لانے و جمالیاتی طمانیت بخشنے کے بجائے اصلاح و تربیت کے مقاصد بروئے کار لاتا ہے ، نیز جو اپنے نصب العین میں افادہ بخش ہوتا ہے ۔
مقصدی ادب کی تین شقیں ہیں :

1 ادب جو اپنے قاری کو کسی خاص علم یا فن کے تعلق سے معلومات بہم پہنچاتا ہے ۔
2 جس کا منصب اخلاق کی تربیت اور اصلاح معاشرہ ہے ۔
3 یا کسی خاص مذہبی ' عمرانی سیاسی یا فلسفیانہ نظریے کی تبلیغ و اشاعت ۔

یونانی شعرائے قدیم میں ھیسیڈؔ ہی وہ پہلا شاعر ہے جس نے اسطور اور واہمے کو اپنے فن کا سرچشمہ نہیں بنایا ۔ بجائے اس کے وہ تجربات اس کے نزدیک قابل قدر اور نفس شعر کے موافق تھے جو حقیقی تھے ۔ ھیسیڈؔ نے اپنی نظم مسمّی بہ Works and Day (8 ویں صدی ق م) میں زرعی علم و تجربات کو موضوع بنایا ہے ۔ یہ نظم اخلاقی و حکیمانہ اقوال و نکات سے معمور ہے اور زراعت سے متعلق مفید مطلب معلومات فراہم کرتی نیز بدویانہ دیہی زندگی کی ایک حقیقت کیش تصویر

پیش کرتی ہے ۔
ہیلنیائی عہد Hellenistic Age میں جغرافیہ ' فلکیات ، اور ماہی گیری جیسے عنوانات پر کئی شعراء نے نظمیں لکھی ہیں ۔ اس ضمن میں اراٹس (315 ق م) کی نظم Phainomina نظام فلکیات پر ایک اہم کلاسیکی کارنامہ ہے لاطینی میں جس کا ترجمہ سیسروؔ نے کیا تھا اور اسی ترجمے نے لکریشس کے اسلوب پر گہرا اثر قائم کیا ۔
لکریشس (99 ق م تا 55 بعد مسیح) کی طویل نظم De Rerum Natura ایک فلسفیانہ اور ترغیبی نظم ہے جو چھ جلدوں پر مشتمل ہے ۔ اس نے ایپی کورس کے کائنات کے ایٹمی نظریے کو اپنی نظم کی بنیاد بنایا اور اس امر پہ زور دیا ہے کہ دنیا اور اس کے معمول کو بغیر الوہی یا سماوی مدد کے سمجھا اور سمجھایا جا سکتا ہے ۔ لکریشس کی یہ نظم اپنے قصد میں انسانوں کو دیوتاؤں کے غیظ و غضب اور جبر و دہشت سے نجات دلانے کے جذبے پر استوار ہے ۔
لکریشس نے اخلاق آموزی بذریعہ شعر کے تعلق سے لکھا ہے کہ ،

> معالج جب بچوں کو کڑوی دوا دیتے ہیں تو عموماً پیالے کے اوپری حصے پر شہد لگا دیتے ہیں ۔ ان کا مقصد فقط یہ ہوتا ہے کہ بچہ کڑوی دوا گوارہ کرلے ۔ جو بچے کی صحت کے لیے ضروری ہے ۔ اسی طرح عامۃ الناس کے لیے گمبھیر فلسفیانہ موضوعات کڑوی دوا کی مانند ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ میں نے ایسے موضوعات کو شعر کے لطیف سانچے میں ڈھال کر پیش کیا ہے تاکہ عوام مسرت حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ اس فلسفے سے مستفید و مستفیض ہوسکیں نیز اپنی زندگی کو اس کے مطابق ڈھال سکیں ۔

ورجل (70 تا 19 ق م) کی نظم Georgies ایک زراعتی نظم ہے ۔ جس میں ایک سطح پر کشاورزی کے معیاری اصولوں کی تشریح کی گئی ہے ۔ مگر اس کی دوسری سطح ورجل کی اس گہری بصیرت کی مظہر ہے جس کی تشکیل و تربیت فطرت اور دیہی چرند و پرند کے درمیان ہوئی ہے ۔ ورجل کا شعری اسلوب ارضی سادگی اور سماوی عظمت کا گراں قدر مرقع ہے ۔ اس نے انسان اور فطرت کی قوتوں کے مابین تنازعے کو دقت نظری کے ساتھ ہی پیش نہیں کیا ہے بلکہ اس کا ایک اخلاقی سیاق بھی اس کے مطمح نظر رہا ہے ۔

ورجل کی نظم پر ہیسیڈ، ارانس، نکاندر، اور نکریشس جیسے شہرۂ آفاق شعراء کے اثرات نمایاں ہیں مگر فطرت اور اپنی سرزمین کے تئیں اس کی بے پناہ محبت اپنی نوعیت میں رومانی اور بے میل ہے۔

مینی لیئس (تصنیف تھی یہ Astronomia پانچ جلدوں پر مشتمل) اور پونٹےینس نے علم فلکیات اور لوکن (39ء 65ء بعد مسیح) نے تاریخ کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

ورجل کی نظم Georgies کو بنیاد بنا کر اٹھارہویں صدی کے کئی شعراء نے بھیڑوں کی نگہبانی اور گلہ بانی، شراب سازی اور گنے کی کھیتی وغیرہ پر ایسی منظومات لکھی ہیں جو متعلقہ فن اور پیشے کے تعلق سے وافر معلومات بہم پہنچاتی ہیں۔

دانتے نے Devine Comedy عیسائیت کی حقانیت اور اسپنسر نے Faerie Queene پروٹسٹنٹ عقیدے کے ثبوت میں لکھی تھی۔ ملٹن نے انسانوں کے تئیں خدا کے فیصلوں کو صحیح گرداننے کے لئے Paradise Lost اور بنئین نے Pilgrims Progress انسانوں کو راستہ بتانے کے لئے لکھی۔ لیکن دانتے اسپنسر اور ملٹن کا فن زبان کے تخلیقی تموّل سے پوری طرح مستفاد ہے۔ بالکل اسی طرح مولانا روم اور اقبال کا علم اور عقیدہ، فکر محسوس بن کر شعر میں جلوہ گر ہوتا ہے یہ شعرا اپنے مقصد میں معلّم اور پیامبر ہیں لیکن زبان کا تخلیقی جوہر اور تخیل کی نادرہ کاری، ان کے دینی اور اخلاقی تجربات میں جمالیاتی نظم اور کیفیت کی زائیدہ ہے۔

> شاعر کا کمال وہاں نظر آتا ہے جہاں وہ اخلاق، مذہبی، سیاسی یا فلسفیانہ موضوعات و نظریات کو اپنے فن میں کچھ اس طور پر ــــــــ پیش کرتا ہے کہ شعر کا تیکنیک، لسانی اور جمالیاتی حسن بھی قائم رہے اور فکری معنویت کو بھی کوئی صدمہ نہ پہنچے۔

مغرب میں رومانی تحریک کے بعد ادبی تصورات میں زبردست تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں، شیلی اور بائرن کی سماجی وابستگی پر کوئی شبہ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ شعرا اپنے عہد کے سیاسی بحران و اضطراب سے پوری طرح آگاہ تھے ان کے ساتھ ورڈزورتھ کی منظومات میں بھی موضوع کی کشمکش بالکل واضح ہے جو

بائرن کی طرح بہ آوازِ بلند ترغیب تو نہیں دیتا مگر بشریت کے بنیادی عناصر اور اعلیٰ اقدار نیز عوامی خیر خواہی جیسے جذبوں سے اس کی شاعری مملو ہے کیٹس ہی وہ واحد شاعر ہے جس کے یہاں حسن پرستی، عبادت کا درجہ رکھتی ہے۔ اس کی شاعری اپنے سے ورا کسی اور واضح مقصد کی طرف ہماری رہنمائی نہیں کرتی۔

انیسویں صدی کے آخری برسوں میں ٹالسٹائے نے فن سے تحصیل مسرت کے تصور کو یہ کہہ کر رد کر دیا کہ اعلیٰ فن یعنی حقیقی اور سچا فن اتحاد بشریت کا دعوے دار اور اثر آفرینی کی زبردست قوت سے بہرہ ور ہوتا ہے۔ ٹالسٹائے کی نظر میں خیر اور نیکی، مذہبی شعور سے متعلق ہے اور مذہب نام ہے بنی نوع انسان کی ہدایت کا۔ بالخصوص عیسائی مذہب، جس کا بنیادی مقصد انسانوں کے اخلاق کی اصلاح، ترقی اور انھیں ایک وحدت میں ڈھالنا ہے۔ محبت اور اُنس کا پیامبر ہے۔ مذہب کے سایۂ عاطفت میں فن پروان چڑھتا اور اس کی تبلیغ و اشاعت کا کام انجام دیتا ہے۔

کم و بیش انہی عشروں میں حالی شعر کو (از روئے انصاف) علم اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام کہتے ہیں۔ شاعری کی اخلاقی سطح اگر پست ہے تو معاشرے کے کردار پر اس کا منفی اثر ہوگا (جیسا کہ ان کے نزدیک اکثر پیش رو اردو شعرا کے مضامین مخرب اخلاق ہیں) اخلاقی سطح اگر بلند ہے تو معاشرہ پر بھی اس کا مثبت اثر ہوگا اور اصلاح و ترقی کی راہ روشن ہوگی۔ حالی کے برعکس شبلی نعمانی جمال پرست ہیں اور ہر جگہ جمالیاتی اقدار اور شعر کے کیف و اثر پر اصرار کرتے اور انھیں اپنی بحث کا موضوع بناتے ہیں۔ تاہم اپنے عصر کے اصلاحی رجحان کے اثر کے تحت انھیں بھی یہ کہنا پڑا کہ شریفانہ اخلاق پیدا کرنے کا شاعری سے بہتر کوئی آلہ نہیں ہو سکتا۔ اردو تنقید میں یہ لَے قدرے دھیمی تھی۔

ترقی پسند تحریک کے آغاز کے ساتھ ہی جمالیات، حقیقت پسندی کے اس تصور سے متصادم ہوتی ہے جس کی ترجیح روح شعور یا خیال کے مقابلے میں مادے پر تھی اور خیال مادّے کے ارتقا ہی کی ایک منزل ہے۔ ترقی پسند فکر نے حسن اور فن کے مابعد الطبیعیاتی تصور کی نفی کی اور ادب کو اجتماعی بلکہ ساری بشریت کی آواز اور میراث کا نام دیا۔ ادب انسانوں کو ان کے صحیح تناظر اور مسائل سے باخبر ہی نہیں کرتا بلکہ انھیں انقلابی جہد کے لئے بھی اکساتا ہے اس طور پر ترقی پسند فن کار ادب

کو ترغیب، تبلیغ اور تحریک کا ایک موثر آلہ سمجھتے ہیں۔ ادب ان کے نزدیک انسانی شعور کی سرگرمی اور اپنے مقصد میں اجتماعی ہے

ہمارے یہاں اصلاحی شاعری (بہ شمول حالی) کا بیشتر حصہ، شبلی، ظفر علی خاں اور چکبست وغیرہ کی منظومات نیز ترقی پسند شاعری کا وافر حصہ محض منظوم بیانات اور تبلیغ و پروپیگنڈے کو مختص ہے اسی باعث ان مثالوں میں موضوع بحیثیت مقصد کے تخلیقی تجربہ نہیں بن پایا ہے اور نظم میں دولخت پیدا ہوگئی نیز شعر کا جادو نظام فن سے محو ہو گیا ہے۔

اخلاق آموزی کی مثالیں:

جائے عبرت سرائے فانی ہے — موردِ مرگ ناگہانی ہے
اونچے اونچے مکان تھے جن کے — آج وہ تنگ گور میں ہیں پڑے
کل جہاں پر شگوفہ و گل تھے — آج دیکھا تو خار بالکل تھے
جس چمن میں تھا بلبلوں کا ہجوم — آج اس جا ہے آشیانۂ بوم
بات کل کی ہے نوجواں تھے جو — صاحبِ نوبت و نشاں تھے جو
آج خود ہیں نہ ہے مکاں باقی — نام کو بھی نہیں نشاں باقی

زہر عشق: شوق لکھنوی

گم ہوں ظاہر کی خرابی سے صفات اصلی — رنگ دیتا ہے چھپا جوہر شمشیر اصیل
نہیں ہے قید علائق کسی عالم میں بزرگ — رہِ تحریر میں بھی چھوٹتے نہ زنجیر سے فیل
ہے تہِ خاک بھی قاروں کو سفر حشر تلک — نہیں تا حشر تری منزل آرام بخیل
عید یک روزہ جہاں میں ہے رمضاں یک — بعد ہے کثرت تکلیف کے یاں عیش قلیل
جتنا خورشید تپے اتنی ہی بارش ہو سوا — ہووے کیوں کر تپش عشق نہ رحمت کی دلیل
ذوق

سیاق

1. G.Moore's, Anthology of Pure Poetry.
2. F.A.Pootle, The Idiom of Poetry.

DIFFERANCE:

افتراق

فرانسیسی لفظ *differer* سے مشتق ہے، جس کا مطابق با اصل ترجمہ تقریباً ناممکن ہے۔ اپنی اصل میں اس کے معنی باز رکھنے، موقوف و ملتوی یا معلق رکھنے یا مختلف و متفرق ہونے کے ہیں، جو خاصے مبہم ہیں۔

دریدا نے اس لفظ کا استعمال لفظ مرکزیت: *logocentrism* سے اختلاف کی بنا پر کیا ہے، تحریر کی فوقیت کو لفظ مرکزیت اور تقریر کی فوقیت کو *phonocentrism* یعنی صوت مرکزیت کہا گیا ہے کہ تحریر، تقریر کی نمائندہ ہے (سوسیئر) بجائے اس کے دریدا کا یہ خیال ہے کہ تحریر، تقریر کی نقل ہے نہ اس کا ضمیمہ *supplement:* ہے۔

دریدا کہتا ہے کہ تمام لسانیاتی عمل بشمول ترسیل کی تشکیل انقلابی غیر یقینی پر ہوتی ہے۔ معنی کی بنیاد ہی تفریقیت پر استوار ہے، لہٰذا معنی کبھی وحدت کا حامل نہیں ہو سکتا اور چوں کہ معنی قطعی بے مرکز ہے اس لیے تفہیم یا ترسیل کا عمل بھی کبھی مکمل نہیں ہوتا۔ کلی تفہیم محض ایک التباس ہے۔ دریدا نے یہاں سوسیئر کے دال/معنی نما *signifier:* اور مدلول/معنی *signified:* کے مابین تفریقی رشتے کی بنیاد پر ہی یہ تصور قایم کیا کہ زبان میں دال *signifier:* (سوسیئر کے نشانات کا متبادل) کی صورت بھی رمق وچمک جیسی نامکمل ہوتی ہے لفظ اور شے میں جوہر یا حقیقت کی بنا پر باہمی ربط نہیں ہوتا اور نہ ہی دونوں کسی قطعی

بنیاد پر ایک دوسرے کی توثیق کرتے ہیں۔ زبان مثبت امتیازات کا نام نہیں منفی افتراقات کا نظام ہے۔ اس طرح زبان میں نشانات signs من مانے اور افتراق بنیاد پر قایم ہوتے ہیں۔ اسی بناء پر دریدا بھی اس منطقی نتیجے تک پہنچتا ہے کہ زبان ایسا کوئی مستند و مکمل وسیلہ نہیں ہے کہ صداقت یا صداقت کا اس کی نہایت میں سراغ پایا جاسکے، کیوں کہ صداقت کی اپنی کوئی نہایت یا آخری حد یا آخری شکل ہے ہی نہیں۔ اس لحاظ سے دریدا تقریر/تحریر کی نسبت صداقت کے زیادہ نزدیک ہے، جیسے تصور سے بھی متفق نہیں ہے۔ یہاں صداقت کی بے مرکزیت معنی کی بے مرکزیت سے مماثل ہے اور اس بے مرکزیت کا جواز افتراق کے تصور میں مضمر ہے۔

دریدا افتراق کے تصور کو ایک ساخت اور تحریک قرار دیتا ہے، جس کی وضاحت کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ دریدا کے نظریہ افتراق کے تین خصائص ہیں:

اول یہ کہ اس کی رو سے زبان کے عناصر میں افتراق اور اس کی وجہ سے معنی خیزی کا کھیل جاری رہتا ہے۔ دوسرے یہ کہ حاضر معنی تو معنی دیتے ہیں، غائب عناصر بھی جن سے افتراق قایم ہوتا ہے، معنی خیزی کے عمل میں اپنے غیاب سے کارگر ہوتے ہیں۔ دریدا غایب کے تصور کو trace (جھلک) کہتا ہے۔ تیسرے یہ کہ زبان کے کارگر عناصر کے مابین distance (فاصلہ) ہوتا ہے۔ تحریر ہو یا تقریر یہ فاصلہ یا وقفہ یا خموشی کا پارہ بھی معنی کے افتراق اور التوا کے عمل میں خاصا اہم کردار ادا کرتا ہے۔

لسانی نظام چوں کہ تفریقی رشتوں سے عبارت ہے، اس لیے افتراق کا عنصر معنی کو ہمیشہ حرکت و تعلیق میں رکھتا ہے، اس معنی میں دریدا معنی کو بے مرکز اور متن کو مدلولات: signifieds کے ایک ایسے سلسلے سے تعبیر کرتا ہے جن کی نہ تو کوئی آخری حد ہے اور نہ جن کی تان بالآخر کسی معین معنی پہ ٹوٹتی ہے۔

DIMINISHING METAPHOR:

مخفف استعارہ

اس وقت واقع ہوتا ہے جب خیال اور اس کا پیکر پوری طرح ایک دوسرے کے لیے ناموزوں ہو۔

اس نوع کی ناآہنگی یا عدم مطابقت اکثر بڑی گہری معنویت، ذکاوت اور استعجاب کا اثر پیدا کرتی ہے۔

جانسن نے ذکاوت کے ذیل میں ایسے استعاروں کو ہوریس کی وضع کردہ اصطلاح concors discordia یعنی مطابقت اندر مغائرت کا نام دیا تھا کہ وہ ناموافق پیکروں کا مجموعہ ہوتے ہیں۔ ان استعاروں کی بہترین تمثیلیں سترہویں صدی کے مابعد الطبیعیاتی شعرا کے یہاں ملتی ہیں۔

دیکھیے:

metaphor *dissociation of sensibility* *conceit*

metaphysical poets

DIRGE:

نوحہ
ماتمی گیت

لاطینی لفظ dirige سے نکلا ہے ، معنی : جلوسِ جنازہ کے ساتھ گایا جانے والا (مختصر) ماتمی نغمہ۔
رثائیہ elegy کی ایک فرع۔
وہ نوحہ جسے قدیم میں رومی جلوسِ جنازہ میں بانسری کے ساتھ گاتے تھے۔
ان نظموں میں اظہار غم کے ساتھ متوفی کی مدح و توصیف بھی کی جاتی تھی۔ پہلے یہ گیت مرنے والے کے اہل خاندان گاتے تھے بعد میں پیشہ ور نوحہ خواں عورتوں کی خدمات لی جانے لگیں۔
مرنے والے کی یاد میں گائے جانے والے نغمے کو بکائیہ ؛ threnody کہتے ہیں۔ اس کے لیے موسیقی ضروری نہیں ہے یک شخصی بکائیہ ؛ monody وہ گیت ہے جس میں کسی کی موت پر اندوہ و ملال کا اظہار کیا گیا ہو۔ یونانی المیہ میں وہ نوحہ جسے کوئی ایک کردار اپنی زبان سے ادا کرتا ہے۔
بعض ڈراموں میں سیاق کی مناسبت سے ماتمی گیت بھی واقع ہیں۔ جس کی مثالیں شیکسپیر اور ویبسٹر کے ڈراموں میں بھی موجود ہیں۔

دیکھیے :

complaint elegy lament

DISCOURSE:

مخاطبہ

لغوی طور پر کسی بھی مذہبی ، ادبی یا فلسفیانہ موضوع پر تقریراً یا تحریراً بحث کے معنی میں مستعمل ہے۔ عام ادبی مباحث میں بھی ڈسکورس کے مترادف کے طور پر گفتگو ، مکالمہ اور بیان جیسے الفاظ کا استعمال کیا جاتا ہے۔ وعظ اور خطبے یا خطاب (قدیم) کے علاوہ رسالے : treatise: اور مقالے :dissertation کے معنوں کو بھی یہ لفظ حاوی ہے۔

موجودہ زمانوں میں لسانیات نے اسے اصطلاحاً وسیع تر معنی میں استعمال کیا ہے۔ لسانیات میں ڈسکورس سے مراد جملے کی نسبت زبان کے وسیع تر حدود تک پھیلاؤ کے ہیں۔ زبان خود ایک ہیئت ایک حقیقت ہے وہ خود اظہار ہے ، وسیلہ نہیں۔ اور اس طرح اظہاران موضوعات کو محیط ہوتا ہے جو لکھا اور بولا جاتا ہے۔ اس پورے عمل میں بولنے اور سننے والے یا مصنف اور قاری کی حیثیت لازمی معروضات objects: کی ہے۔

مخاطبہ/ڈسکورس ایک معروض رکھتا ہے (یعنی وہ موضوع جسے مصنف کہا جاتا ہے) اور اس کا خطاب کسی دوسرے معروض سے (یعنی وہ ہستی جسے قاری کہا جاتا ہے) ہوتا ہے۔ اس طرح اظہار و تکلم کی کوئی بھی صورت جو سماجی عمل کا ایک حصہ کہلاتی ہے مخاطبے میں شامل ہے۔
جدید لسانیات نے مخاطبہ کی جو تعریف کی ہے وہ اس کے لغوی اور مستعمل

معنوں سے مختلف نہیں ہے۔ بس یہ کہہ سکتے ہیں کہ لغوی معنی کی ایک توسیعی شکل ہے جو اس کے کردار کو ایک نیا اصطلاحی "تناظر عطا کرتی" ہے۔

ڈسکورس یا تخاطبہ میں مصنف/ راوی کے منشا اور مقصد کے فرق کے ساتھ ہی اس کا موضوع بھی بدل جاتا ہے اسی تفریق کی نسبت سے ایک تخاطبے کو دوسرے تخاطبے سے میز کیا جا سکتا ہے۔

تخاطبہ کسی بھی صنف تکنیک اور اسلوب میں ممکن ہے وہ نثر پارہ بھی ہو سکتا ہے، شعر پارہ بھی ناول بھی ہو سکتا ہے افسانہ بھی۔ وہ ایک فلسفیانہ یا صحافیانہ مقالے کی صورت میں بھی ہو سکتا ہے، قانون کے کسی رسالے کی شکل میں بھی۔ کسی کی ہجو، کسی کی توصیف، کسی کے تعارف، کسی کی مذمت اور کسی کی تعزیت یا مکالمے اور مجادلے کی صورت میں بھی۔

DISCRIPTION:

جزئیات نگاری

شعر و نثر میں یہ صفت وہاں نمایاں ہوتی ہے جہاں فن کار وضاحت، قطعیت اور تعمیم سے کام لیتا ہے۔

کلاسیکی رزمیوں، رومان پاروں، نظموں اور انیسویں صدی کی ان ناولوں میں یہ وصف کافی نمایاں ہے جو فطرت نگاری اور حقیقت نگاری جیسے رجحانات کے تحت لکھی گئی تھیں۔ اکثر ناول نگاروں نے ماحول، فضا، کردار و شخصیت نیز سراپا اور ملبوس کے ایک ایک جزو کی اس طور پر تفصیل بیان کی ہے کہ لطافت و کثافت کا ہر پہلو پوری شدت کے ساتھ اجاگر ہو گیا ہے ان ناولوں میں کرداروں کو ان کے سیاق سے علاحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔

ماحول سازی کے ساتھ کردار سازی میں جزئیات نگاری کے فن کو ان ناولوں میں بروئے کار لایا گیا ہے جن کی بنائے ترجیح نفسیاتی تحلیل پر رکھی گئی ہے اور جن میں کردار کو دیگر عناصر کے مقابلے میں فوقیت حاصل ہے۔ اس قسم کے ناولوں میں کرداروں کا پس منظر اتنی اہمیت نہیں رکھتا جتنا کہ ان کا داخلی میدان عمل۔

ناول نگار کردار کے داخلی تناظر کو اس کے پورے تناؤ اور تحرک کے ساتھ کسب کرنے اور ہر لمحے کی تاریخ کو رقم کرنے کی سعی کرتا ہے۔ یہ عمل بالعموم داخلی تجزیہ نگاری کے دوران ان ناولوں میں واضح ہے جو شعور کی رَو stream

of consciousness کی تکنیک کے تحت لکھے گئے ہیں۔

بعض شعرا نے مناظرِ فطرت کے صوری حسن کو جب مُوئے قلم سے اُبھارنے کی سعی کی ہے تو انھوں نے باریک سے باریک اجزا ہی کو گرفتار نہیں کیا ہے بلکہ ان کیفیتوں کو بھی پیرایۂ لفظ عطا کرنے کی کوشش کی ہے جنھیں صرف محسوس کیا جاسکتا ہے دیکھا یا دکھایا نہیں جاسکتا۔ اس عمل میں ان کی وہ مصورانہ بصیرت ایک اہم کردار ادا کرتی ہے جسے خوش بوؤں کو متشخص : personify اور آوازوں کو مجسّم کرنے کا ہنر آتا ہے۔

ہمارے دور میں قرۃ العین حیدر کو جزئیات نگاری میں کمال کا ملکہ حاصل ہے وہ تفاصیل اس طرح رقم کرتی ہیں کہ اکثر ہمارے لمسی اور بصری حواس برانگیخت ہوجاتے ہیں۔ یہ عمل اسی وقت گہرا اثر چھوڑتا ہے جب لکھنے والا تخیل کی تخلیقی قوت کو بروئے کار لاتا ہے۔

جزئیات نگاری کے تحت محض اسما و اشیا کی صیغہ بصیغہ فہرست سازی: cataloguing اور لُغت بازی verbosity: اپنے عمل میں تجربے، علم اور حقیقت کو محدود کردیتی ہے۔ جب کہ تخیل کی وساطت سے حقیقت کے ان متنوع پہلوؤں پر بھی کمندیں ڈالی جاسکتی ہیں جن کا شمار اور جن کی گرفت عام بصارتوں سے ورا ہے۔

انگریزی میں جزئیات نگاری کا فن ہارڈی کے ناولوں میں عروج پر دکھائی دیتا ہے۔ فارسی میں قاآنی کے علاوہ فردوسی کے شاہ نامہ کی حیثیت ایک شاہ کار کی ہے۔ ہمارے یہاں شاعری میں میرحسن کی مثنوی سحرالبیان نظیر اکبرآبادی، جوش، جعفرطاہر، رفیق خاور اور عبدالعزیز خالد کی اکثر نظموں، نثر میں داستانوں وغیرہ میں اس عمل کی بہترین صورت موجود ہے۔

اردو میں جزئیات نگاری کی مثالیں:

برس پندرہ ایک کا سن و سال — نہایت حسین اور صاحب جمال
دیے کہنی تکیے پہ اک ناز سے — سرِ نہر بیٹھی تھی انداز سے

خواصیں کھڑیں ادھر اودھر تمام — ستاروں کا جوں ماہ پر ازدحام
وہ بیٹھی تھی سج دھج بنائے ہوئے — دل اُس چاندنی پر لگائے ہوئے
ادھر آسماں پر درخندہ مہ — ادھر یہ زمیں پر مہ چار دہ
پڑا عکس دونوں کا جوں نہر میں — لگے لوٹنے چاند ہر لہر میں
نظر آئے اتنے جو اک بار چاند — زمانے کے منہ کو لگے چار چاند
عجب طرح کا حسن تھا جاں فزا — کرے رو برو جس کے تھا تھیکرا
کہوں اس کی پوشاک کا کیا بیاں — فقط ایک پشواز آب رواں
زبس موتیوں کی تھی سنجاف کل — کہے تو، وہ بیٹھی تھی موتی میں گُل
اور اک اوڑھنی جوں ہوا یا حباب — جسے دیکھ، شبنم کو آوے حجاب
صباحت، صفا اس میں جھلکی ہوئی — پڑی سر سے کاندھے پہ ڈھلکی ہوئی
گریباں پہ تکمہ اک الماس کا — ستارہ سا مہتاب کے پاس کا
وہ کُرتی، وہ انگیا جواہر نگار — نیا باغ اور ابتدا کی بہار
وہ چھب تختی اور اس کی کُرتی کا چاک — تراشے کی انگیا کسی ٹھیک ٹھاک
جھلک پائجامے کی دامن سے یوں — نظر آئے آئینے میں برق جوں

سحر البیان: میرحسن

صفِ فسانۂ وقتِ تحریرِ وصفِ رُخِ اشک گلزار بہشت بنتا ہے، قلم خود نکتہ چینی کرتا ہے۔ مانگ جادۂ کہکشاں فلک کو راہ بھلادے، پیشانی نور آگیں، سپیدۂ صبح صادق کو کاذب بنادے۔ خال ہندو رہزن ضمیرِ عاشقاں، بھنویں وہ محراب جو سجدہ گاہِ حسینانِ جہاں۔ پلکیں وہ ناوک دلدوز جو ایک جنبش میں روحانیوں کو صید کریں، نازِ مژگاں سے ہزاروں دل قید کریں۔ آنکھیں وہ جام سرشار کے محبوبی جو دلِ خشک کو ویراں نہ کریں بلکہ غارت کریں۔ سفیدیٔ چشم روزِ روشن کو رو برو اپنے تیرہ کرے اور سیاہی سوادِ دشت کو خیرہ کرے۔ رخسارِ تاباں گل رُخ کو ندامت سے آب آب کرے، بلکہ چشمۂ خورشید کو بے آب و تاب کرے۔ دہانِ تنگ کو تنگ شکر کیا کہوں مگر حلقۂ لعلِ

گہر نگوں۔ لب یاقوتِ رنگ لعل بدخشانی کا جگر خون کرے بلکہ یاقوتِ رمانی کو ہیرا کھلائے، مرجان غیرت سے مر مر جائے۔ چاہ ذقنِ یوسف دل کو اپنی چاہ میں کنویں جھنکوائے، جو دیکھے اسی چاہ میں باؤلا ہو جائے۔ کہاں تک وصف اس کا کیا جائے۔ گردن صراحی دار، بازو ہر ایک دل کی دست بُردی کو سرِ دست تیار، ساق نورانی شاخ نخل طور، زانو دونوں لطافت اور نزاکت میں آفتاب و گوہر سے زیادہ پُر نور، کف پا آئینۂ روئے عروس۔ غرضیکہ از سرتا پا وہ نازنین یگانۂ دہر، ناز و ادا میں بلا کا قہر۔

طلسم ہوشربا

دیکھیے :

amplification blazon

DISINTERESTEDNESS:

بے لوثی

بے غرضی، غیر جانبداری۔

میتھیو آرنلڈ نے اپنے ایک مضمون میں خصوصی طور پر بے لوثی پر زور دیا ہے۔

آپ اپنے میں جیسی ہے وہی اس کی حقیقت ہے۔ اس کا مطالعہ معروضی طریقے مگر شرکت آمیز علاحدگی سے کیا جانا چاہیے۔ عہد وکٹوریہ کی تنقید، تحسین ہی تحسین تھی یا تنقیص ہی تنقیص، ناقدین اپنے تعصبات کی روشنی میں فکر و فن کا جائزہ لیتے تھے۔ میتھیو آرنلڈ نے اس رویے کے خلاف تنقید کے صحیح رول کی طرف توجہ دلائی کہ نقاد کو عمل نقد کے دوران معروضیت اور وسیع النظری کا ثبوت دینا چاہیے اس کے خیال کے مطابق :

> تنقید نگار کو کسی بھی نظریاتی غرض سے بالا ہو کر محض یہ دیکھنا چاہیے کہ کون سے خیالات دُنیا میں سب سے بہتر (یا ارفع و اعلیٰ) ہیں۔ یہی نہیں اُسے ان خیالات کو پوری قوت کے ساتھ اظہار کے ذریعے عظیم ادب کی تخلیق کرنی چاہیے۔ (علاوہ اس کے) اسے کسی اور سوال پر غور کرنے کی ضرورت ہی نہیں ہے۔

آرنلڈ کو تہذیبی کاملیت پر بہت اصرار تھا۔ کہ اسی نظریے کے تحت تنقید نگار کو ادب کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ مطالعے کی یہ صورت ہی اس کے نزدیک بے لوثی پر مبنی ہے۔

اسکاٹ جیمس نے آرنلڈ کے اس تصور پر سخت گرفت کی ہے۔ کہ اگر تنقید نگار اس رویے پر کاربند ہے تو اس کا دوسرا مطلب یہ ہے کہ وہ تخلیق کار کے رویے اور نظریے کی روشنی میں تصنیف کو جانچے گا۔

DISSEMINATION:

معنی افزائی / معنی افشانی
معنی ریزی کا عمل ۔

بطور فعل disseminate کے معنی تخم ریزی، نطفہ رسانی، پھیلانے، بکھیرنے، نشرواشاعت کرنے اور قایم کرنے کے ہیں۔ اس طرح تخم یا مادہ تولید (لاطینی میں semen کے معنی بیج یا مادہ تولید کے ہیں) کو بکھیرنے اور پھیلانے کا تصور بھی اسی میں پنہاں ہے مجازاً معنی کا بکھیرنا اور پھیلانا۔ تاکہ معنی کے نشوونما کا عمل ایک بے نہایت تسلسل کے ساتھ برقرار رہے۔ معنی پاشی کا تصور اصلاً تکثیر معنی کے تصور کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔

چوں کہ لفظ semination تخم اور اصلاً مادہ تولید سے متعلق معنی پر مشتمل ہے لہٰذا متعلق بہ تولید یا افزائش کی قوت وصلاحیت کا تصور بھی اسی میں مضمر ہے اور جو اس نسبت سے واضح طور پر جنسی عمل وتفاعل کی تعبیرات کو بھی حاوی ہے۔

دریدا کے نزدیک معنی جوئی اور معنی کشائی کا عمل ایک آزاد کھیل free play سے مماثل ہے۔ وہ اس کھیل اور اس کھیل سے حاصل ہونے والے حظ و اہتزاز کو نٹشے کے دایونسی فن Dionysian art: کے تصور کی ایک مثال قرار دیتا ہے کہ جس طرح دایونسی فن اپنی آزادہ روی اور جنسی اہتزاز کا ایک استعارہ ہے، اسی طرح معنی آزاد کھیل میں بھی جنسی تلذذ پوشیدہ ہوتا ہے، جو معنی کی عدم استقامت نیز فراوانی کے باعث اپنی کوئی حد نہیں رکھتا گویا

معنی ہی نہیں حتیٰ معنی بھی ایک غیر مختتم سلسلے کا نام ہے۔

سوسیئر کی تصور کے مطابق زبان میں صرف افتراقات ہیں اثبات کچھ نہیں۔ ردتشکیل نے اس تصور میں یہ اضافہ کیا کہ دال signifier: اور مدلول signified: میں نہ صرف یہ کہ تضاد کا رشتہ ہے بلکہ اسی ضد میں تکثیر معنی کا جواز بھی پوشیدہ ہے۔ دونوں میں ہمیشہ ایک دوسرے کے متقابل کھیل جاری رہتا ہے۔ نتیجتاً معنی کے کئی توقفات : deferment: کی صورتیں اور معنی کے مسلسل کٹتے اور کاٹتے ہوئے قاشات خلق ہوتے رہتے ہیں۔ اس طرح معنی کا ایک بے نہایت سلسلہ قایم ہوجاتا ہے۔ معنی کے اسی تواتر کے ساتھ پھیلنے اور بکھرنے کے لامتناہی عمل کو dissemination سے موسوم کیا گیا ہے۔

دریدا زبان کے تعلق سے معنی ریزی کو ایک خاص معنی میں استعمال کرتا ہے۔ وہ اس سے معنی کے بسط اور پھیلاؤ (جس میں بکھرنے اور ایک معنی کے بعد دوسرے اور دوسرے کے بعد تیسرے معنی کے برآمد ہونے کی صورت بھی شامل ہے) نیز حد سے متجاوز اور افزوں معنی مراد لیتا ہے۔ اس کے نزدیک معنی کی متواتر نشر کا یہ عمل زبان کی ایک خاصیت کے طور پر تمام زبانوں میں پایا جاتا ہے۔

دیکھیے :

deconstruction deferment

سیاق

1. Christopher Norris, Deconstruction: Theory and Practice (1982).
2. Raman Selden, Contemporary Literary Theory (1985).

DISSOCIATION OF SENSIBILITY:

نفاق ادراک

وحدت تشکیلی ادراک۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اس فقرے کا استعمال اپنے مضمون The Meta physical Poets بابت 1922 اور بعد ازاں Milton میں کیا تھا۔ وہ کہتا ہے کہ سترہویں صدی کے مابعد الطبیعیاتی شعرا کے یہاں جس نوع کی وحدت گری ادراک unification of sensibility یا بہ الفاظ دیگر خیال کا بہ صراحت حسی ادراک پایا جاتا ہے بعد ازاں ملٹن اور ڈرائڈن کے اثرات کے باعث مفقود ہو گیا۔

> مابعد الطبیعیاتی شعرا کے تجربوں میں ایک عجیب وحدت تھی ان کی شاعری میں ذوق اور سیاق ادراک کی یکجائی کا جوہر نمایاں تھا۔ ان کا خیال، خیال محض نہ ہو کر محسوس ہوتا ہے اور ان کے حسی تجربوں اور دور از کار concepts کے تجربے اور فہم کی دقت نظر آتی ہے۔

ایلیٹ کے لفظوں میں ڈن کے یہاں خیال ایک تجربہ بلکہ حسی تجربہ ہے۔

> ایک عام آدمی کا تجربہ منتشر، غیر مرتب اور چیدہ چیدہ ہوتا ہے۔ جب کہ شاعر تخلیق کے دوران اپنے تجربے کے اتفاق میں فوراً اسے قید کر دیتا ہے۔ ... کی آواز ہو یا کھانا پکنے کی بو۔ اس قسم کے ایک دوسرے سے مختلف تجربے شاعر کے ذہن میں ہمیشہ ایک کل پر منتج ہوتے ہیں۔

اس ضمن میں ڈن کی نظم موسوم بہ A Valediction Forbidding Morning

ایک نمایاں مثال ہے۔ جس کی بنائے کار روایتی عاشقانہ موضوع پر رکھی گئی ہے۔ یہ موضوع اپنی روح اور حرکت میں سرتاسر مشرقی فضا کا حامل ہے۔ شاعر عاشق و معشوق کے اس باہمی رشتے کو روایت بخشتا ہے جو مادی وصل سے پرے، جسمانی ہجر کے باوجود روحانی یگانگت سے ترکیب پاتا ہے۔ جس طرح سونا چوٹیں پڑنے کے بعد مبین ہو جاتا ہے اسی طرح جدائی سے عاشق و معشوق ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں اور ان کے مابین دو جسموں یا دو روحوں کا نفاق مفقود ہو جاتا ہے۔ یہاں سونے کی مثال قطعی غیر شاعرانہ اور دُرشت ہے مگر ڈن کی قوت تاثیراتی زود اور حس اتنی شدید ہے کہ وہ ایک دوسرے سے مختلف تجربے کو بڑی خوبی اور احتیاط کے ساتھ ایک جمالیاتی واحدے میں ڈھال دیتا ہے۔ (ایلیٹ)

آگے چل کر ڈن عاشق و معشوق کے درمیان کی بہ ظاہر دوئی کو اقلیدس کے کمپاس کی دو سوئیوں سے تشبیہ دیتا ہے۔ "جو دائرہ کشی کے دوران ایک دوسرے سے دور اور بادی النظر میں غیر متعلق معلوم ہوتی ہیں۔

> درمیانی نقطے کو مرکوز سوئی معشوق سے مماثل ہے جس کے محور پر اصلاً دوسری سوئی گردش کرتی ہے۔ دوسری سوئی عاشق سے مشابہ ہے جو دائرے کو اپنی تکمیل تک پہنچاتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ درمیانی مبین سوئی جسے ڈن نے معشوق سے تشبیہ دی ہے ساکن و جامد رہتی ہے جوں ہی دائرہ ساز سوئی حرکت میں آتی ہے درمیانی سوئی میں بھی خفیف سی جنبش پیدا ہوتی ہے۔ یہ میکانکی تعلق ہی ڈن کے نزدیک عاشق و معشوق کی وہ باہمی حرکت ہے جو دوری کے باوجود ایک کو دوسرے سے وابستہ و پیوستہ رکھتی ہے شاعر کی دلیل میں منطق پنہاں ہے مگر استدلال تجربے کی سالمیت و جامعیت اور جذبے کی شدت میں مانع نہیں آتا۔

اس مثال میں بھی ڈن نے ایک غیر رسمی تشبیہ کے ذریعے یک جان دو قالب کی کیفیت کو نمایاں کرنے کی سعی کی ہے۔ ایک طرف ایک سبک اور نازک ترین جذبہ، بلکہ مجرد کیفیت ہے اور دوسری طرف اقلیدس سے اخذ کردہ ایک درشت شے جو قطعاً مادی اور مشینی ہے۔ دونوں میں بہ ظاہر کوئی مشابہت نہیں ہے مگر شاعر کا اختراعی ذہن اس قدر حساس ہے کہ منافرتوں میں بھی وحدت قایم کر دیتا ہے اس اجتماع ضدین میں نہ تو تجربے کی سالمیت کو نقصان پہنچتا ہے نہ تخلیقی وحدت

اوڈی دسرمبی نغمات کی ایجاد کو رنتھو کے شاعر ایریون Irion کی ہے۔ مگر اس کے ارتقا کا سہرا ایتھنز کے انہی تہواروں کے سر ہے جو ڈایونسس کی یاد میں منائے جاتے تھے۔

اب ہر اس نغمے یا تحریر کی تو شق کو دسرمبی کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جس میں ہنگامہ خیزی۔ جوش آفرینی یا بلند آہنگی کے جذبات فراوانی ہو۔

دیکھیے :

Apollonian and Dionysian chorus   *tragedy*

سیاق

1. Elder Olson : Tragedy and the Theory of Drama (1961)
2. Humphry House : Aristotle's Poetics (1956)
3. F.L. Lucas : Tragedy: Serious Drama in Relation to Aristotles Poetics (1927)
4. H.D. Kitto : Greek Tragedy (IIIrd, ed., 1954)

DIVINE AFFLATUS:

الوہی فیضان / فیضان

مراد: شاعر مُلہم من اللہ ہوتا ہے اور تخلیقِ شعر انسانی سعی و ارادے سے بالا ہے۔ جسے شاعرانہ وجدان کہا جاتا ہے وہ ایک مخبوط الحواس کیفیت ہوتی ہے۔ اسی عالم تواجد یا عالم سکرات میں اس کی زبان سے جو کلمات ادا ہوتے ہیں اُن پر مقبولِ عام اصطلاح آمد کا اطلاق کیا جاسکتا ہے۔ یونان قدیم میں یہ تصور عام تھا کہ شاعری، من جملہ دیوانگی ہے اور جو کچھ شاعر کہتا ہے وہ نتیجہ ہوتا ہے القا کا۔ اسی بنیاد پر سقراط اور پھر افلاطون اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تخلیقی لمحوں کے دوران شاعر اپنے حواس میں نہیں ہوتا لہٰذا اپنے شعر کی صحیح فہم خود اسے بھی نہیں ہوتی۔

> مشہور ہے کہ سقراط نے جب بعض شعرا سے ان کی منظومات کے مطالب دریافت کیے تو ان کے جوابات اس کے لیے غیر تشفی بخش ثابت ہوئے برخلاف اس کے ان حضرات کی تشریح زیادہ مناسب تھی جو خود ان لفظوں کے خالق نہیں تھے۔

قدیم یونان میں ربُّ الارباب زیس اور حافظے کی دیوی نیموسین کی نو بیٹیاں "نو دیویاں: Muses تھیں ان میں سے سات شاعری کی مختلف اصناف اور ہیئتوں کے لیے وقف تھیں اور دو کا تعلق تاریخ اور علم الہیئت سے تھا۔ شاعری کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انہی کے فیضان کا نتیجہ ہے۔ موسیقی کی دیوی کو صیغہ واحد میں Muse ہی کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔"

پانچویں صدی قبل مسیح سے پہلے کا بیش تر عوامی ادب غیر تحریری اور جماعتی تھا۔ تخلیقی اور شوقیہ شعرا کے علاوہ ان لوگوں کا تناسب زیادہ تھا جنھیں ہمارے یہاں بھاٹ کہا جاتا ہے۔ معاشرے میں ان کی بڑی قدر و منزلت تھی اور انھیں مختلف تقریبات میں انعام و اکرام سے نوازا جاتا تھا۔ یہ خیال تھا کہ ان کی خطابیہ شاعری نتیجہ ہے کسی قدوسی تحریک کا۔ ہومر اور ھیسیڈ کے کلام کو بھی الہامی شاعری کا درجہ حاصل تھا۔ ھومر نے اپنی تصانیف میں فن موسیقی کی دیوی : *Muse* کے فیضان کے تعلق سے کئی جگہ اشارے کیے ہیں۔ یونان میں میوزک کے معنی تھے موسیقی کی دیوی کی پرستش کے۔ افلاطون کی اکادمی میوزیم کہلاتی تھی یعنی وہ مقام جسے میوز (موسیقی کی دیوی) کو وقف کر دیا گیا ہو

ھومر اپنے رزمیوں (ایلیڈ اور اوڈیسی) میں موسیقی کی دیوی سے خطاب کرتے ہوئے یہ درخواست کرتا ہے کہ اشیا کی صداقت کے بیان کے لیے وہ اُسے اپنے فیضان سے مستفیض کرے تا کہ وہ دوسروں کو (اپنے فن کے ذریعے) زیادہ سے زیادہ محظوظ کر سکے۔ بر خلاف اس کے ھیسیڈ فیضان کا مدعی اس لیے ہے کہ وہ دوسروں تک اُلو ہی پیغام پہنچانے کا متمنی ہے۔ ھومر کے یہاں منصب شعر حظ رسانی ہے جب کہ ھیسیڈ کے یہاں تعلّم و تربیت کا ذریعہ۔ پنڈار جیسا خالص فن پرست شاعر بھی نسبتاً اسی فن پارے کو افضل و احسن مانتا ہے جو الوہی فیضان یاب جذبے کے تحت وجود میں آئی ہو۔ محض فنی مہارت تامہ کسی عظیم شہ پارے کی تخلیق کی موجب نہیں ہو سکتی۔ وہ معاون ہو سکتی ہے مگر کل حقیقت مان کر اسی پر انحصار نہیں کیا جا سکتا۔ اوڈیسی میں السی نواس کہتا ہے :

اس مقدس مطرب ڈیموڈوکس کو بلاؤ کیوں کہ خدا نے اسے جیسی
گانے کی صلاحیت دی ہے، کسی اور کو نہیں دی ہے۔ اس لیے کہ جیسے
اس کا دل چاہے اسی طرح وہ انسانوں کو خوش کر سکتا ہے (ترجمہ : عزیز احمد)

افلاطون *Phaedrus* میں دوران بحث سقراط کی زبان سے جنون کی چار قسمیں بیان کرتا ہے : عشق، پیغمبری، القا اور شاعری۔ بعد ازاں *Ion* میں ——— جستہ جستہ ان خیالات کا اظہار ملتا ہے کہ :

تخلیقی عمل کے دوران شاعر کا شعور کچھ وقفے کے لیے معطل ہو جاتا ہے اور ایک جنون (وسرشاری) کی کیفیت اس پر محیط ہو جاتی ہے۔ شاعر کے جذبہ تخلیق کو داخلی سطح پر ایک الوہی قوت برانگیخت کرتی ہے۔ اس کے بعد اس کی زبان سے جو کچھ ادا ہوتا ہے وہ کلام خداوندی ہوتا ہے۔ گویا شاعر ایک جذبے سے مغلوب ہو کر کلمۂ حق ہی کی ترجمانی کرتا ہے، جو ایک عطیہ خداوندی ہے نہ کہ اکتسابی۔

مشرق میں عہد قدیم سے یہ تصوّر برقرار ہے کہ اَلشُّعراءُ تلامیذُ الرَّحمٰن شاعری کو جزو یست پیغمبری بھی کہا گیا ہے۔ چوں کہ شاعری بھی من جملہ فن ہے لہٰذا تخلیق شعر کا عمل نہ تو خارج از شعور ہے اور نہ بعید از صنعت و صناعت۔ عرب قدیم میں مشہور تھا کہ شاعروں کے قالب میں جن کارفرما ہوتا ہے۔ ابن قتیبہ جس کے نزدیک شعر خدائی نعمت ہے نے از روئے صناعت شعر کی دو قسمیں بتائی ہیں جو شعرائے عرب کے ساتھ مخصوص ہیں۔

1۔ مطبوع : وہ کلام جو شاعر کی زبان سے بے ساختہ و برجستہ ادا ہوا ہے اسے آمد سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

2۔ مصنوع : مراد وہ کلام جسے شاعر نے بہ غور و فکر کہا ہے۔ اسے آورد سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اوّل الذکر مثال کی موافقت میں غالب یوں گویا ہیں :

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریر خامہ، نوائے سروش ہے

ثانی الذکر مثال کی توثیق آتش ان الفاظ میں کرتے ہیں :

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتشؔ مرصع ساز کا

اردو شعرا بالخصوص مثنویوں میں حمدیہ اشعار سے آغاز بندی کرتے ہیں۔ اشعار جہاں ایک طرف خدائے بزرگ و برتر سے متعلق نیک جذبات سے مملو ہوتے ہیں وہاں شاعر کا مقصد ثنائے قدس کے علاوہ یہ بھی ہوتا ہے کہ خدا اسے اپنے فیض خاص سے نوازے تاکہ جس نیک لفظ سے اس نے ابتدا کی ہے اس کا انجام بھی نیک ہو اور اُس کی تصانیف کی مہر اُسی

حوالے سے چار دانگ پر قایم ہو جائے۔ اردو شعرا نے جہاں ساقی سے خطاب کیا ہے، استعارۃً خدا کی ہستی بابرکات کی طرف اشارہ ہے۔ مثلاً میر حسن اپنی مثنوی "سحر البیان" میں یوں تحریکِ قدسی کے مطلوب ہیں۔

کدھر ہے تو اے ساقی شوخ رنگ — کہ آیا ہوں میں بیٹھے بیٹھے تنگ
پلا مجھ کو دارو کوئی تیز و تند — کہ ہوتا چلا ہے مرا ذہن کند
برے تو سن طبع کو پر لگا — مجھے یاں سے لے چل فلک پر اڑا

یہاں دارو اسی سحر اور جنون کے مصداق ہے جس کا حوالہ افلاطون نے دیا ہے۔

وہ شاعری جو بے ساختگی کے جوہر سے مملو ہوتی ہے شیلی اسے غیر تفکیری فن: unpremeditated art سے تعبیر کرتا ہے۔ کارلائل شاعر کی نوائے سروش کا نام دیتا ہے۔

> الوہی فیضان کا تصور اب اس داخلی حرکیت میں تبدیل ہو گیا ہے جسے نفسیاتی اصطلاح میں نفسی خود کاریت کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اظہار کا وہ اندرونی دباؤ جو تحریری لفظوں یا زبانی ادائگی پر منتج ہوتا ہے۔ اس قسم کے اظہارات —— غیر ارادی ہونے کے باعث لاشعوری، اور اسی نسبت سے اخلاق، استدلال اور تعقل کی گرفت سے پرے ہوتے ہیں

وجدان کا وہ تصور جو ہنری برگساں کا عطا کردہ ہے۔ لاشعور کا وہ تصور جس کی دریافت کا سہرا سگمنڈ فرائڈ کے سر ہے اور اظہار کی داخلی منطق کا نظریہ جو کہ کروچے کا وضع کردہ ہے۔ تعقل کی حاکمیت کے رد سے ان کا خمیر اٹھا ہے ان کے نزدیک تخلیقی عمل ایک ایسا داخلی عمل ہے جو مکمل طور پر استدلال کے منافی اور تعقل کی گرفت سے بعید ہے۔ اس کا مدار وجدان، intuition جبلت: instinct اور لاشعور: unconscious پر ہے جسے فرائڈ ایک ایسا عمل قرار دیتا ہے جس کو سمجھ لینے کے معنی شاعر کے تخلیقی عمل کے جوہر کو سمجھ لینے کے ہیں۔ اسی تصور کی توثیق ہربرٹ ریڈ نے ان لفظوں میں کی ہے:

> فن کار کا بنیادی عمل اس صلاحیت کا مرہون ہے جو اس کی سائیکی کی عمیق سطحوں

> کے جبلی عمل کو تجسیمی شکل میں پیش کرتی ہے۔

فرانسیسی فلسفی جیکس میریٹین بھی اسی خیال کا موید ہے کہ شاعرانہ وجدان کا سرچشمہ لاشعور کے قلب کی گہرائی میں ہوتا ہے۔

> شاعرانہ تفہیم اس وجدان سے ناواقف ہوتا ہے۔ برخلاف اس کے یہ وجدان ہی ہے جو اس کے تئیں ایک انتہائی جیش بہا تجلی کا حکم رکھتا ہے اور جو اس کے فن کا بنیادی وصف ہے۔

اسی صدی کے ربع اول میں دادائیت: Dadaism نے ترتیب، تنظیم اور منطق کے خلاف لاشعور اور اس کے خود کارانہ عمل کو ترجیح دے کر اپنی باغیانہ انا کا مظاہرہ کیا۔ 1920 میں یعنی جنگِ عظیم اول کے بعد یہ تحریک روبہ زوال ہو کر ماورائے حقیقت پسندی: surrealism میں ختم ہو گئی۔ ماورائیوں نے دادائیت کے تحت لاشعوری تصور کو اخذ کر کے نفسی خود کاری: psychic automism کی اصطلاح وضع کی۔ جس کے تحت

> ماورائے حقیقت پسندی نام ہے خالص نفسی خود کاری کا۔ جس کے ذریعے فن کار اپنے خیال کو پوری اصلیت کے ساتھ نمایاں کرتا ہے۔ فکر یا خیال یا اس کی رو نہ تو تعقل کا حکم قبول کرتی ہے نہ اخلاقی یا جمالیاتی جبر سے اس کی سمت بدلتی ہے۔

اندرے بریتون نے ماورائے حقیقت پسندی کے پہلے منشور بابت 1924 میں جن نشانات کو نمایاں کیا ہے ان میں فن اور عمل لاشعور کے داخلی متحرک رابطے پر زیادہ اصرار ہے۔ اس تصور کے مطابق:

> منطق اور تعقل کی تحریم و امتناع سے برأت کے بعد ہی ذہن اصلی حقیقت کو اپنی گرفت میں لے سکتا ہے۔

ادراکِ حقیقت اور اظہارِ حقیقت کا یہ طور اپنی اصل میں خود کار تحریر کے تصور سے مشروط ہے اور جو اپنے آخری شمار میں فرائڈی تخلیقی عمل اور تصورِ خواب ہی کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔

DOCUMENTARY NOVEL:

دستاویزی ناول

وہ ناول جس میں دستاویزی تکنیک کے مطابق عصری زندگی کے حقائق و مسائل کی اس طور پہ نمائندگی کی گئی ہو کہ نقل ، مطابق بہ اصل محسوس ہونے لگے۔ اس قسم کا ناول موضوع سے متعلق اطلاعات بہم پہنچاتا ہے۔ جو نہ صرف اپنے موضوع کے اعتبار سے زندگی آمیز و حقیقت کیش ہوتا ہے بلکہ اس کے کردار بھی براہ راست زندگی ہی سے اخذ کردہ ہوتے ہیں۔ ان کی شناخت واضح اور ان کا منظر و پس منظر مجسم : concrete ہوتا ہے۔

کاغذ آوہ ہوتا ہے اپنے عہد کی معاشرتی سیاسی اور تہذیبی صورت حالات کا تجزیہ کر کے وہ ایک دستاویز کے طور پہ اطلاعات و شہادتیں فراہم کرتا ہے بالکل اس طرح جیسے اخباری صحافیہ قانونی روداد یں reports اخبار و رسائل کی مثلیں ، records گزٹ ، وقائع ، annals جرائد و ڈائریاں وغیرہ یہ تمام ماخذ و وسائل تاریخی اسناد کا کام رکھتے ہیں۔

انیسویں صدی کے اواخر میں فطرت پسند ناول نگار بالخصوص زولا کے ناولوں میں ایک ایک جزو کی تفصیل دستاویزی نوعیت کی ہے۔

ڈکنس کے ناولوں میں بھی دستاویزی عنصر نمایاں ہے لیکن وہ ایک بڑا فن کار تھا۔ اس کے ناول بہر صورت فنی قدر کے حامل ہیں۔

دستاویزی ناولوں کو عصری تاریخ کا نام بھی دیا جا سکتا ہے لیکن اکثر اس قسم کے

ناول فنی و جمالیاتی نقطۂ نظر سے ایک وسیع عرصۂ زماں پر محیط ہونے کی قوت سے عاری ہیں۔

امریکی ناول نگار سنکلر لیوئس اپنے ناولوں کے موضوع کے بارے میں پوری تحقیق کرنے کا عادی تھا تاکہ زندگی اور ناول کی زندگی کے درمیان کوئی بُعد و التباس باقی نہ رہ جائے۔ ڈرائزر نے اپنے ناول An American Tragedy میں عدالتوں کی کارروائی کے ایک ایک جزو کی تفصیل اس طور پہ بیان کی ہے جیسے اس کا بنیادی مقصد عدلیہ کے بارے میں وسیع معلومات فراہم کرنا ہے۔

حال کی مثالوں میں آرتھر ہیلی کے ناول نہ صرف پلاٹ کی بافت کے اعتبار سے خاصے گتھے ہوئے اور دلچسپ ہیں بلکہ جدید سائنسی اور تکنیکی معلومات سے بھی معمور ہیں۔ میڈیکل سائنس کے بارے میں The Final Diagnosis الیکٹرک انتظامیہ کے اعتبار سے Overload ہوٹل انتظامیہ کے لحاظ سے Hotel اور آٹو موبائلس انجینیرنگ کے تعلق سے Wheels معلومات کے ذخائر ہیں۔ اگرچہ یہ ناول تفریحی نوعیت کے ہیں لیکن جو تکنیکی معلومات ان میں یکجا کر دی گئی ہیں وہ اسناد کا درجہ رکھتی ہیں۔ اردو میں حیات اللہ انصاری اور قرۃ العین کے اکثر ناولوں کو اسی زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔

دیکھیے :

didactic literature documentary theatre

DOCUMENTARY THEATRE:

دستاویزی ڈراما

وہ ڈراما جو اخباری خبروں ، جریدوں ، ڈائریوں اور مثلوں کی طرح دستاویزی شہادتیں اور مستند اطلاعات بہم پہنچاتے ۔
اپنے رجحان میں افادی ہونے کے باعث اسے پروپیگنڈائی بھی کہا جاتا ہے۔ ان ڈراموں سے سیاسی ، سماجی و اقتصادی حقائق ، اقدار و مسائل ہی سے آگہی نہیں ہوتی ، شماریاتی معلومات بھی حاصل ہوتی ہیں ۔ ڈراما نگار، تفریح کے بجائے تعلیمی و تبلیغی مقاصد کو بروئے کار لاتا ہے ۔ رزمیہ تھیٹر epic theatre اس کی ایک نمایاں مثال ہے ۔
عصری مثالوں میں ھوشوتھ نے دوسری جنگ عظیم کے دوران پاپائیت اور پوپ کے رویّوں کی جانچ پرکھ The Representative (1966) میں کی ہے اور سرونسٹن چرچل کی کارکردگی کی نوعیت کو Soldiers (1967) میں موضوع بنایا ہے۔ کپہارڈ کے ڈرامے In the Matter of J. Robert Openheimer 1968) کا موضوع اقوام متحدہ کے ایٹمی توانائی کمیشن کی تحقیق پر مبنی ہے ۔ علاوہ ان کے پیٹر برکس کا ڈراما U.S. 1969 اور رابرٹ نکول کا ڈراما (1972) Front Page اسی نوعیت کی مثالیں ہیں ۔ (D.L.T.)

دیکھیے :

epic theatre   documentary novel

DOGGERAL:

تُک بندی
ڈُل (قافیہ بندی، کلا بندی)
(قیاساً) لفظ dog سے مشتق ۔
ناپختہ ، پھسپھسی اور غیر شاعرانہ نظم ۔
بہ لحاظ آہنگ و قافیہ دُرشت ، بوجھل اور سُست رَو نظم ۔
کوئی نارسیدہ شعری یا عروضی تجربہ ۔
غیر مہذب و بے خراد اظہار نیز بے صیقل طرز ادائیگی ۔
عظمت و لطافت سے عاری کلام ، اپنے موضوع کے اعتبار سے بے مصرف اور بھونڈا، قافیہ بندی کے لحاظ سے بے سلیقہ اور لَے کی رُو سے بے رَس ۔
اس قسم کی تُک بندی ان نظموں میں نمایاں ہے جو نوعیت کے لحاظ سے طنز و ظرافت کا نمونہ ہیں اور جس کا بنیادی مقصد ہی دُرشت و کرخت تاثر کو اُبھارنا ہے ۔
بعض نے نادانستہ اور اکثر شعرا نے دانستہ طور پر اس اسلوب کو قائم رکھا ہے ۔ جان اسکیلٹن (1529-1460) کی نظم Colyn Clonte (1519) میں اسی قسم کی تُک بندی کا تاثر نمایاں ہے ۔ اس طور کی دوسری نمائندہ مثال سیموئل بٹلر کی نظم Hudibras (1678-1663) کی ہے اِسی خصوصیت کی بنا پر اِس نظم کو doggeral epic کے نام سے یاد کیا جاتا ہے ۔
ہیوڈی براس میں شاعر نے منافق ، بے دین فرقے کی سخت کوش مذہبی پاس داریوں

کو عام بول چال کے محاورے میں ہجو کا نشانہ بنایا ہے۔ بٹلر نے قدامت پسند رومن
[illegible] کے شکوہ خیز اسلوب کے برخلاف نظم کے لیے شکستہ اور غیر ادبی [illegible]
ترجیح دی ہے جو مزاح آفریں مگر کسے تقرے نمو ہے۔ [illegible]
سے گزرنے کے باعث ایسے اوصاف اختیار کر لیتی ہے جو [illegible]
ان کے لیے کسر شان کو ہجو رکھتے ہیں۔

بٹلر کی ابیات ہشت صبائی : octosyllabic میں ہیں۔ جن میں جا بجا دو جزے تیرے اور ادھورے وزنی قافیوں کا استعمال کیا گیا ہے۔ بٹلر کی تکنیک Hudibrastic verse کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔

اس ذیل میں اردو میں جعفر زٹلی ایک منفرد مثال ہیں جن کی قدرت اظہار کے سامنے زبان پناہ مانگتی ہے۔ انھوں نے زبان سے نشترزنی وجراحی کا کام لیا ہے۔ زبان ان کی راہ میں کہیں مانع نہیں آتی جہاں یہ صورت پیدا ہوتی ہے وہاں وہ بے دردی اور بے دریغی کے ساتھ زبان پر غالب آ گئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ:

ان کی نت نئی لسانی اختراعات، فارسی، عربی اور ہندوی لفظوں کے آمیختہ،
بلا تحفظ قافیہ سازی اور قافیہ آرائی اور اکثر بہ تشدد اصوات سے نئی
تراکیب و الفاظ کے گڑھنے میں ناانوسیت کا احساس ہوتا ہے۔ مگر
جعفر زٹلی کی بے پناہ خلاقانہ استعداد کے آگے سارے قاعدے زیج ہیں۔

باوجود اس کے جعفر زٹلی کے کلام ____________________ کو تک بندی کے الزام سے بچانا مشکل ہے۔ درج ذیل مثالوں کے علاوہ زٹلی کی نثر اس خصوص میں ایک علاحدہ ہی جہانِ افتاں وخیزاں کی مظہر ہے۔

صدائے توپ و بندوق است ہر سو — بسر اسباب و صندوق است ہر سو
جھنا جھٹ و پھٹا پھٹ است ہر سو — کٹا کٹ و لٹالٹ است ہر سو
بہ ہر جا مار مار و دھاڑ دھاڑ است — اوچھل چال و تبر خنجر کٹار است
دوا دو ہر طرف بھاجڑ پڑی ہے — جدھر دیکھو تدھر چاچتر پڑی ہے

دیکھیے:

cacophony macaronic non sense verse

DOMINANT, THE:

حاوی محرک

روسی ہیئت پسندوں : Russian Formalists اور بالخصوص رومن جیکب سن نے 1935 میں حاوی محرک کی تعریف متعین کرتے ہوئے اسے انفرادی اور کسی عہد کے اجتماعی ادب اور اس کی تبدیلیوں کے تعلق سے ایک اہم اور بنیادی محرک سے تعبیر کیا ہے۔ اس کی نظر میں حاوی محرک کی حیثیت (ادبی فن پارے کے اجزائے مشتملات) میں ایک مرکزی ذی اثر عنصر کی ہوتی ہے۔ یعنی وہ دوسرے تمام عناصر پر فوقیت اور تسلط رکھتا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ سب سے مقتدر اور سر برآوردہ عنصر ہے (اس معنی میں کہ دیگر اجزا اپنے تفاعل میں اس کے زیرِ دست ہیں) تیسرے یہ کہ اسی پر تمام اجزائے مختلفہ کی تعیین کا مدار ہے۔ چوتھے یہ کہ اسی کے ذریعے دوسرے عناصر کی تقلیب بھی عمل میں آتی ہے۔

اس معنی میں حاوی محرک وحدت کے عمل پر منتج ہوتا ہے جو دیگر تمام اجزا کو ایک نامیاتی وحدے میں ڈھالنے سے عبارت ہے۔ جرمن فلسفے میں جسے gestalt یعنی نظامِ کلی کا نام دیا گیا ہے، ادبی تنقید نے کسی فن پارے میں نامیاتی وحدت کا تصور اسی سے اخذ کیا ہے کہ ادبی فن پارہ فی نفسہٖ ایک مکمل واحدہ ہوتا ہے۔ حاوی محرک بھی کسی انفرادی فن پارے اور کسی بھی عہد کے اجتماعی ادب کو ایک مکمل واحدے میں ختم کرنے کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔ جس کی رو سے ہم اس عہد کے ادب کی مخصوص روح کی شناخت کرتے ہیں۔

شکلووسکی کے اجنبیانے کے عمل defamiliarization: کو بعد ازاں موخر روسی ہیئت پسندوں بشمول یوری تنیانوف نے ایک نیا تناظر عطا کر دیا تھا۔ شکلووسکی کی تعریف میں فنی عمل نے ایک میکانکیت کی صورت اختیار کر لی تھی جب کہ تنیانوف نے ادبی تدبیر کے اجنبیانے کے تاثر کو اس تفاعل میں بدل دیا جو کسی فن پارے کے اندر سرگرم کار ہوتا ہے جو اس امر کی بھی دلیل ہے کہ کسی فن پارے میں کچھ عناصر خود رو یا آزاد بھی ہو سکتے ہیں۔ ان عناصر اور ان کے تفاعل کی نوعیت کے بارے میں گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے:

> کسی بھی فن پارے میں فنی عناصر یا تو آزاد automotise: ہو سکتے ہیں، یا پھر ان کا کوئی مثبت جمالیاتی "تفاعل" ہو سکتا ہے۔ ایک ہی ادبی وضع کا مختلف فن پاروں میں مختلف جمالیاتی "تفاعل" ہو سکتا ہے، یا وہ مکمل طور پر آزاد بھی ہو سکتی ہے۔ مثال کے طور پر وہی قدیم لہجہ یا لاطینی بن: Latinate جو ایک نظم کو عظمت عطا کرتا ہے، طنزیہ تحریر میں ironic تفاعل کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے، یا عمومی شعری پیرائے کے طور پر بھی استعمال ہو سکتا ہے۔

اس طرح کسی فن پارے یا کسی خاص عہد اور خاص اسلوب کے حامل ادب میں جن عناصر کو خود رو یا آزاد کہا گیا ہے، اجنبیانے اور پیش منظر fore grounded: عناصر کے تحت ہوتے ہیں۔ انھی پیش منظری عناصر کو بعد ازاں رومن جیکب سن نے حاوی محرک سے تعبیر کیا ہے۔ اصطلاحاً پیش منظریت fore grounding: سے مراد ہے فنی تکنیکوں اور فنی تدابیر devices: کا استعمال جو عمل اظہار کو پیش منظر میں دھکیل دیتا ہے، تاکہ ہماری توجہ زبان پر مرکوز ہے۔

حاوی محرک اجنبیانے اور مجہول عناصر کو ایک دوسرے سے ممتاز کرتا ہے۔ اس طرح یہ ادبی متن کا وہ نظریہ ہے جو صلاحرکی اور جدلیاتی ہے اور جسے پراگ اسکول قبول کرتا ہے۔ مگر روسی ہیئت پسندوں اور پراگ اسکول نے اس تصور کو تسلیم کر لیا کہ تاریخ کے کسی لمحے میں جو عنصر اجنبیانے کے ساتھ مختص ہوتا ہے وہی کسی دوسرے لمحے میں خود رو یا آزاد عنصر کی صورت بھی اختیار کر لیتا ہے۔

اس طرح انھوں نے ادبی تاریخ میں تبدیلیاں کیسے اور کیوں کر واقع ہوتی ہیں۔ جیسے سوالات کے جواب بھی مہیا کر دیے۔

گوپی چند نارنگ نے اجنبیانے کے تصور اور حاوی محرک کے نظریے کے باہمی رشتے کے بارے میں لکھا ہے۔

> اجنبیانے کے تصور کے ذریعے یہ فکری امکان ہاتھ آگیا کہ ادب کی دائمی اصلیتوں کی تلاش کے بجائے ادب کی تاریخ کو مستقل انقلاب کے طور پر دیکھا جائے۔ ہر نئی تبدیلی عادت کا حصہ بن چکے عمل اور عمومیت کی بے جان ہاتھ کو جھٹکتی ہے۔ حاوی محرک کے نظریے کے ذریعے ہیئت پسندوں کے لیے ادبی تاریخ کی افہام و تفہیم کا نیا راستہ کھل گیا۔ شعری ہیئتوں میں تبدیلی اور ارتقا از خود نہیں ہو جاتا، بلکہ اس عہد کے حاوی محرک میں تبدیلی کا نتیجہ ہوتا ہے۔

دیکھیے:
defamiliarization

سیاق

1. Geofrey Hartman, Beyond Formalism (1970).
2. Ladislav Mateyka and Krystyna Pomroska, ed., Readings in Russian Poetics (1971).
3. Raman Selden, Contemporary Literary Theory (1985).

DRAMA:

ڈراما

یونانی لفظ draein سے مشتق ، جس کے معنی کرنے یا کرکے دکھانے کے ہیں

انسانوں کو ان کی حرکات اور اعمال کی حالت میں پیش کرنے کا نام ڈراما ہے ۔ اس پیش کش میں کردار لفظوں یا اشاروں کے ذریعے انسانی اعمال کی نقل یا نمائندگی کرتے ہیں۔

ایک مخصوص ادبی ہیئت یا صنف ۔ جسے اسٹیج کے لوازمات اور ضروریات کو مد نظر رکھ کر تیار کیا جاتا ہے ۔ جس کے کارکردگی دوسرے کردار کا روپ دھارتے ۔ مخصوص ، معینہ اور پیش بند اعمال سے گزرتے ۔ نیز پہلے سے طے شدہ منظوم یا منثور کلمات دہراتے ہیں۔

عالمی ڈرامے کی تاریخ میں سب سے مقدم مثالیں منظوم ڈرامے کی دستیاب ہیں ۔ انگریزی میں عموماً نظم معرا کا استعمال کیا گیا ہے ۔ دور احیا میں شیکسپیر اس کی ایک تابندہ نظیر ہے ۔ بیسویں صدی میں ٹی ۔ ایس ایلیٹ نے اس روایت سے منفرد بھرپور فائدہ اٹھایا ہے۔

ایلیٹ منظوم ڈراما نگاروں کے لیے ضروری سمجھتا ہے کہ وہ پہلے اسٹیج کے علم سے بخوبی واقف ہوں ۔ کئی ڈراموں کی ناکامی کی ایک وجہ یہ بھی رہی ہے کہ اس کے لکھنے والے اسٹیج کاری : stage craft سے بڑی حد تک نابلد تھے (جیسے پال کلوڈیل کے مذہبی اور باطنی تجربات پر استوار منظوم ڈرامے) حالانکہ

شاعری میں ان کا رتبہ بلند ہے ۔ ایلیٹ منظوم ڈرامے میں شاعری کی ڈرامائیت پر بھی کافی زور دیتا ہے ۔

نثر کا استعمال وہیں ہونا چاہیے جہاں [illegible] نثر ساتھ دیتی ہے [illegible] ہیئت نثر کے [illegible] نظم کے [illegible] ہوتی ہے [illegible] اس میں کھو سکتے ہے ۔

منظوم ڈراما و شعری ڈراما Poetic drama میں بھی فرق ہے ۔ نثر میں لکھا جانے والا ڈراما بھی اپنی غنائی اور موسیقی آمیز خوبیوں کی وجہ سے شعری ڈراما کہلایا جاسکتا ہے ۔ جیسے اسکروائلڈ کے چند ڈرامے نثر میں ہونے کے باوجود شاعرانہ رنگ ، رس اور معنا ان لیے ہوئے ہیں ۔ جے ۔ ایم ۔ سنج کے ڈرامے بھی نثر میں ہیں لیکن ترتیب کے اس جوہر سے مملو ہیں ۔ جو ہر مقام پیکروں کی دھنک کھینچ دیتا ہے ۔ لفظوں ، فقروں اور جملوں کی ترتیب میں یک گونہ سادگی آمیز موزونیت راہ پاتی ہے اور اظہار خیال میں بار بار شعر کا ساز زیروبم عود کر آتا ہے ۔ لیکن یہی چیز ڈرامے کے بنیادی عمل کی راہ میں مانع آتی اور اسے اپنی رفتار کے ساتھ پھیلنے اور بڑھنے میں زبردست رکاوٹ بنتی ہے ۔

ایلیٹ نے اس قسم کا تجربہ اپنے اولین شاہکار "مرڈران دی کیتھڈرل" میں کیا تھا ۔ چوں کہ وہ اس بات کو اچھا نہیں سمجھتا تھا کہ لوگ ڈرامے سے زیادہ شاعری سے لطف اندوز ہوں ۔ اسی بنا پر مذکورہ بالا ڈرامے کے بعد دوبارہ اس نے طائفے کو اپنے ڈراموں میں جگہ نہیں دی ۔ مرڈران دی کیتھڈرل میں طائفہ کے ذریعہ ادا کیے گئے اجزا شاعرانہ محاسن سے مالا مال ہیں۔

ایلیٹ مخصوص جذبات کے لمحوں میں بے ساختگی کا خواہاں ہے ۔ جیسا اوتھیلو میں شیکسپیر کا ہیرو ایسے برجستہ الفاظ ادا کرتا ہے :

اپنی چمکتی ہوئی شمشیریں بچاؤ ، مبادا کہ اوس انھیں زنگ آلود کردے ۔

بظاہر یہ عبارت نثر میں ہے لیکن جس ماحول میں او تھیلو سے ادا ہوتی ہے ۔ وہاں اس کی موزونیت اور معنی کی ناراست ادائیگی نے اسے نظم کا لطیف آہنگ عطا کردیا ہے ۔ اس طرح کے بعض حصوں اور مختصر لمحوں کو چھوڑ کر تمام کا تمام منظوم ڈراما نظم کا پابند ہوتا ہے ۔ جب کہ :

شعری ڈراما نظم میں ہو کر شعری صلاحیتوں کا بیج ہوتا ہے۔ ڈراما نگار موضوع کی نسبت زبان پر خصوصی توجہ دیتا ہے۔ اس کے نزدیک الفاظ کی موسیقی، منظر کشی اور تخیل کی نازکیاں زیادہ اہمیت رکھتی ہیں۔ اس نوع کے ڈرامے زیادہ تر مخصوص قاری کے حسن پرستانہ ذوق کی تسکین کے لیے لکھے جاتے ہیں۔

خلوتی ڈراما: closet drama صرف پڑھنے کے لیے ہوتا ہے۔ اس قبیل کے ڈراما نگار اسٹیج کے تقاضوں اور ضرورتوں کا لحاظ نہیں رکھتے۔ اپنے فلسفیانہ خیالات و نظریات کی ادائیگی ہی ان کا پہلا اور آخری مقصد ہوتا ہے۔ اس نوع کے ڈراموں میں انشاء کے بعض نمونے جادو کا اثر رکھتے ہیں۔

اُردو میں خلوتی ڈراما کے لیے ادبی ڈراما کی اصطلاح مستعمل ہے۔ محمد حسین آزاد کا نامکمل ڈراما 'اکبر' اس نوع کی اوّلین مثال ہے۔

شوق قدوائی، عبدالماجد دریا بادی، اور نیاز فتح پوری وغیرہ کے ڈرامے بھی اپنی نوعیت میں ادبی و خلوتی ہیں۔ انگریزی میں ملٹن، شیلی، بائرن اور براؤننگ نے خلوتی ڈرامے کی نمایاں مثالیں قائم کی ہیں۔ اگرچہ بعض تبدیلیوں سے گزار کر انا رکلی، کو بھی اسٹیج کر دیا گیا ہے۔ تاہم اپنی اصل میں وہ بھی ایک خلوتی ڈراما ہی ہے۔

ریڈیائی ڈراما: radio drama اسے اردو میں نشری ڈراما بھی کہا جاتا ہے جس کے لیے اختصار کی پابندی لازم ہے۔ ڈرامے کی اس شق کا تعلق محض سماعت سے ہے۔ سماعت ہی داخلی بصارت کو حرکت میں لاتی ہے۔ ریڈیائی ڈراما آواز کے اُتار چڑھاؤ اور موسیقی کے مختلف آلات کی مدد سے پایۂ تکمیل کو پہنچتا ہے۔ ڈراما نگار کا انحصار محض مکالمے کے ذریعے پر ہوتا ہے۔ اس لیے ڈراما نگار کو اپنے مکالموں کی چستی، برجستگی، ایجاز اور معنویت پر خصوصی توجہ دینا پڑتی ہے۔

ریڈیائی ڈراموں کے ذیل میں کرشن چندر اور میرزا ادیب نے بہت عمدہ مثالیں قائم کی ہیں۔ کرشن چندر کے ریڈیائی ڈراموں کے مجموعے کا نام 'دروازہ' ہے۔ اس ضمن میں منٹو کا ریڈیائی ڈراما 'چارہ کاٹنے کی مشین' اور راجندر سنگھ بیدی کا 'نقل مکانی' کا درجہ بہ حیثیت معیار کے بہت بلند خیال کیا جاتا ہے۔

رفیع پیرزادہ، شوکت تھانوی، ملک حبیب احمد، حفیظ جاوید، عصمت چغتائی، اسلم ملک، ابراھیم یوسف، عمیق حنفی، شمیم حنفی، ممتاز مفتی اور جاوید اقبال وغیرہ کے نشری ڈرامے اپنی تکنیک اور موضوعات کے تنوع کے لحاظ سے لائق توجہ ہیں۔

اسٹیج ڈرامے جن میں زبان کی ترسیلی قوتوں سے کام لینے کے بجائے محض حرکات سکنات اور اشارات کے ذریعے واقعے اور اس کے مضمرات کی ترسیل کی جاتی ہے۔ سوانگ: mime اور چپ سوانگ: pantomime کے نام سے موسوم کیے جاتے ہیں۔ چُپ نقل: dumb show سامع و ناظر کو ڈرامے کے بنیادی عمل کے لیے ذہنی طور پر تیار کرتی ہے۔ اکثر ڈراما اندر ڈراما کھیلے جانے والے اجزا میں چپ نقل کو بروئے کار لایا جاتا ہے جس کے بعد بحران میں شدت پیدا ہو جاتی ہے اور ڈراما اپنے منتہا کی راہ لیتا ہے۔ ہیملیٹ اس نوع کی ایک نمایاں مثال ہے۔ ہیملیٹ میں (فصل: 3، منظر: 2) چُپ نقل کے ذریعے بادشاہ کے قتل کی واردات دہرائی جاتی ہے۔ جو کلاڈیس کے حق میں تیر بہدف ثابت ہوتی ہے۔ لیکن شیکسپیئر نے چُپ نقل کے فوری بعد اس پورے واقعے کو لفظوں کے ذریعے دہرا دیا ہے جو بے شک اس کے تخلیقی کمال کی دلیل ہے تاہم یہ ضروری نہیں ہے کہ چُپ نقل ڈراما اندر ڈراما میں دوبارہ لفظوں کے ذریعے دہرایا جائے۔

موضوع کے مس کے اعتبار سے ڈرامے کی مندرجہ ذیل قسمیں ہیں:

سرّی ناٹک: mystery play انجیلِ مقدس کے قصّوں پر مبنی ہوتے ہیں۔ انھیں انجیلی ناٹک بھی کہا جاتا ہے یونان اور دیگر یوروپی ممالک میں ابتداً ڈراما مذہبی تبلیغ کا ذریعہ تھا۔

بالخصوص تخلیق آدم، ہبوطِ آدم، نجاتِ عالم اور حضرت عیسیٰ کے سوانح وغیرہ سے متعلق قصص، قرونِ وسطیٰ کے مذہبی ناٹکوں کے معروف موضوعات تھے۔ باوجود اس کے ان کی آب و تاب بڑھانے کی غرض سے طائفاتی عنصر کو برقرار رکھا جاتا تھا انھیں بالعموم مقدس تہواروں جیسے کرسمس یا ایسٹر وغیرہ کے مواقع پر گرجا گھروں میں پیش کرتے تھے۔ بعد ازاں جب یہ گرجا سے گلیوں میں نکل آئے۔ تب

عہد نامۂ جدید و قدیم کے دیگر واقعات کی قسموں کو بہتر سے بہتر صورت میں پیش کیا جانے لگا۔ بعض اداروں نے تخلیق کائنات سے لے کر یوم آخرت تک کے واقعات کو قسط وار ڈراموں کی شکل میں بھی پیش کیا ہے۔ اگرچہ ان ناٹکوں میں خصوصاً جنت اور جہنم کے مناظر کو پُر تاثیر اور موثر بنانے کے لیے مختلف تکنیکی وسائل سے بھی کام لیا جاتا تھا۔ تاہم شاعری اور کردار سازی کے اعتبار سے ان میں بہت سی خامیاں پائی جاتی ہیں۔ ان ناٹکوں کے مصنفین کے نام بھی نامعلوم ہیں۔ اعجازی ناٹک : miracle play اصلاً انجیلی ناٹک ہی کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ ان ناٹکوں میں مقدس و برگزیدہ ہستیوں اور شہیدوں کی مذہبی زندگی اور ان کے معجزات دکھا کر نیز ان کی عجیب ذاتی کو موضوع بنایا جاتا تھا۔ بالخصوص عیسائی ولی اولیا کی سیرت سے متعلق ان روایات و واقعات کو مبالغہ آمیزی کے ساتھ پیش کیا جاتا تھا جو عامۃ الناس کے مذہبی جذبات کو تسکین پہنچانے یا حرکت میں لانے کی زبردست قوت رکھتے اور انسانی عقل کو حیرت میں ڈالتے ہیں۔ چند ناٹک کاروں نے ان ڈراموں میں بہ غرض تفریح مضحک عناصر کا بھی اضافہ کرنے کی سعی کی ہے۔

انگریزی کے مقابلے میں فرانسیسی ادب میں ان ناٹکوں کو بے حد فروغ ملا۔ جرمن اور ڈچ اعجازی ناٹک بھی مغربی ادب کی تاریخ میں اہم مقام رکھتے ہیں۔

تلقینی ناٹک : morality play سے مراد وہ منظوم ناٹک ہیں جنھیں آسانی کے ساتھ تمثیلی ناٹک : allegorical play کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ان کی جڑوں کا سراغ بھی انجیلی اور اعجازی ناٹکوں میں ملتا ہے۔ مذہبی نصب، ولی اولیاؤں کے ارشادات و ملفوظات نیز وہ تالیفات جن کا مقصد اخلاقی اور روحانی تربیت یا تبلیغ دین ہے۔ ان ناٹکوں کے موضوعاتی ماخذ ہیں۔ ان ناٹک کاروں نے انسانی زندگی، اس کی ہوس ناکی، معصیت اور پھر نجات کی جستجو اور بالآخر موت سے معانقے تک کی روداد کو مجازی اور مثالی رنگ میں پیش کیا ہے۔ خدا، نیکی، بدی، موت، عمر، دنیا، حسن اور طاقت جیسی صفات، مجردات اور کیفیات مشخص کرداروں کی شکل میں حرکات و اعمال سے گزرتی ہیں۔

یہ ڈرامے اپنے عمل میں سادہ لیکن انجام میں اخلاقی اصلاح کے علم بردار ہیں۔ مثلاً اکثر ڈرامے اس نصیحت پہ ختم ہوتے ہیں کہ موت برحق ہے اور انسان کا

اصل اثاثہ اس کی نیکوکاری ہے۔ نیکوکاری ہی اس کی حقیقی پونجی بھی ہے نیز زادِ سفر بھی یہی وہ سرمایہ ہے جسے انسان خدا کے حضور اپنے ساتھ لے جاتا ہے۔ اس کے آگے باقی تمام مال و دولت، جاہ و حشمت، علم و طاقت، رُعب و داب ہیچ ہے۔

تاریخی ناٹک : history play جنھیں عہد جدید میں chronicle play بھی کہا جاتا ہے، وہ ناٹک ہیں۔ جن میں وقائع کو تاریخ وار ترتیب کے ساتھ ڈرامائی پیرائے میں پیش کیا جاتا ہے۔ ڈراما نگار تاریخ کے اوراق سے اپنے لیے مواد حاصل کرتا ہے اور اُسے چند ترمیمات اور اضافوں کے بعد ڈرامے کے قالب میں ڈھال دیتا ہے۔ اسکلس کا ڈراما The Persians اس نوع کی قدیم ترین مثال ہے۔ نشاۃ الثانیہ میں جب تمام یورپ میں وطن پرستی قومی اتحاد اور بیداری کی لہر دوڑ رہی تھی، رینالڈ ہولن شیڈ کی تاریخ Chronicles 1577 تاریخی ڈراما نگاروں کے لیے موضوع و مواد کا ایک بہتر سرچشمہ ثابت ہوئی۔ مارلو نے ایڈورڈ دوم نام کے ڈرامے کا تاریخی مواد بھی ہولن شیڈ ہی سے حاصل کیا ہے۔ مارلو سے قبل نارٹن کا Gorboduc (1561) اور پریسٹن کا Cambises 1569 منظر عام پر آچکا تھا لیکن مارلو کے ڈرامے نے زبان و بیان، کردار سازی و قلب کاری کے باب میں ایک نمایاں نقش قائم کیا۔

شیکسپیر نے اپنی بے پایاں تخلیقی و ترکیبی قوت سے کام لے کر تاریخی ڈرامے کو آخری بلندی تک پہنچا دیا، یہی اس کی معراج بھی ہے یہی اس کا معیار بھی۔

شیکسپیر نے رچرڈ دوم سے ہنری ہشتم تک کے بادشاہوں کی تاریخ کو ڈرامے میں نظم کیا، نیز کنگ جان (جسے پہلی بار جان بالے (1563-1495) نے لکھا تھا اور بعض ناقدین کے خیال کے مطابق یہ پہلا مکمل تاریخی ڈراما ہے) کو از سرِ نو ڈرامائی قالب عطا کیا۔ بعد ازاں فلیچر اور فورڈ نے اس روایت کو آگے بڑھانے کی کامیاب مساعی کیں۔

اٹھارویں صدی کے آخری دہے میں شلر اور ماریہ اسٹوارٹ، بیسویں صدی میں ارتھر ملر اور رابرٹ بولٹ وغیرہ نے کئی اہم تاریخی ڈرامے لکھے ہیں۔

اردو میں مختلف تھیٹریکل کمپنیوں کے لیے جو تاریخی و نیم تاریخی ڈرامے قلم بند کیے گئے تھے۔ ان کا ماخذ شاہ نامہ تھا۔ اپنی بہترین صورت میں انار کلی (امتیاز علی

کے مقابلے میں ایک جہان افکار و خیالات بڑھ گیا ہے۔ جہاں شادی، جنسی رشتے، محنت کشوں کے تنازعے، قانون کا نظم اور اس کی عمل داری، طبقاتی تعصبات اور وراثت جیسے مسائل ہیں جنھیں وہ سماجی معنویت سے متعلق کرکے دیکھتا ہے، جب کہ ابسن نے مسائل کو فرد یا خاندان سے متعلق کرکے دکھایا ہے۔

برنارڈ شا کے مسائل کا [illegible] طریقہ و تکنیک [illegible]

[illegible] ایک وسیع [illegible] پیش کرتی ہے۔

گیلز ورتھی بارکر نے بھی جنس، شادی اور موجودہ معاشرے میں عورت کی صورت حال وغیرہ مسائل کو ان کے فطری اور حقیقی پس منظر میں پیش کیا ہے۔ لیکن جہاں اس کے فن میں گالزوردی جیسی خالص حقیقت پسندی نمایاں نظر آتی ہے وہاں وہ ایک خوبصورت پسند بھی ہے۔ جدید دور میں ارنلڈ ویسکر کے مسائلی ڈرامے کافی مقبول ہوئے ہیں۔

اردو میں مسائلی ڈراموں کی تاریخ ماضی میں تھیٹریکل کمپنی کے ناٹکوں سے جا ملتی ہے۔ تھیٹریکل کمپنیوں نے جو معاشرتی و مسائلی ڈرامے پیش کیے تھے ان میں بڑی حد تک کیا بہ اعتبار سطح کے لحاظ سے یہ جذباتی اور ہیجانی تھے۔

سجاد ظہیر کے ڈرامے "بیمار" اور بعد ازاں رشید جہاں اور محمود الظفر نے چند نئے چونکا دینے والے سماجی موضوعات کو بنیاد بنایا۔ ان کے بعد محمد مجیب، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، خواجہ احمد عباس، اوپندر ناتھ اشک، میرزا ادیب، عصمت چغتائی، کرتار سنگھ دگل، محمد حسن، حبیب تنویر اور ابراہیم یوسف وغیرہ نے مسائلی ڈراموں کو کئی نئی معنویتوں سے روشناس کرایا ہے۔

اردو میں مسائلی ڈراما نگاروں نے ڈرامے کو رومانیت اور جذباتیت سے چھٹکارا دلا کر حقیقت نگاری کا عکس انداز بنایا۔

ان ڈراما نگاروں کو اس تفصیل پسندی، انشا پردازی اور فلسفہ طرازی سے کوئی دلچسپی نہ تھی جو تیسری اور چوتھی دہائی تک اردو ڈرامے پر پوری قوت کے ساتھ مستولی تھی۔ اب مکالموں میں ایجاز و چستی کو ترجیح دینے کے علاوہ بے رحمانہ نشتر زنی سے بھی کام لیا جانے لگا۔ حقیقت کو جوں کا توں پیش کرنے کے بجائے اس پر

دو ٹوک تنقید بھی کی گئی۔

یہ ڈرامے اپنی تکنیک، ماحول، کردار سازی، زبان اور نظریے میں ترقی پسند ہیں
ان ڈراموں کے ذریعے حقیقت کے ان تمام تضادات کو فنی پیرائے میں اجاگر کرنے کی سعی
کی گئی ہے جو ہماری سماجی زندگی کی ہر سطح پر نمایاں ہیں۔

وہ ساری طبقاتی و نفسیاتی کشمکش جسے ہمارے بیشتر افسانہ نگاروں نے موضوع کا درجہ دیا تھا۔ ڈرامے نے بڑی کامیابی کے ساتھ انھیں اپنے فن میں جگہ دی۔ یہی نہیں بلکہ مجموعاً اردو ڈرامے میں تحرک ہی اس وقت پیدا ہوا جب نئے مسائلی و ترقی پسند ڈراما نگاروں نے ڈرامے کو عصری سیاسی، سماجی، اقتصادی و نفسیاتی مسائل کا آئینہ دار بنایا۔ ان ڈراما نگاروں ہی نے ڈرامے کو نئی ڈرامائی و اسٹیج سے متعلق تکنیکوں سے متعارف کرایا۔

اردو ڈرامے کی تاریخ میں مسائلی ڈرامے کے ذریعے ہی ڈرامے کے جدید عہد کا آغاز ہوتا ہے۔

مسائلی ڈراما کی ایک نئی فرع کے طور پر مناظراتی ڈراما discussion play نے بھی فروغ پایا ہے۔ اس قسم کے ڈرامے میں باقاعدہ پلاٹ نہیں ہوتا بلکہ کسی بھی سماجی مسئلے یا اس مسئلے سے متعلق دیگر بہت سے مسائل پر دو یا دو سے زیادہ کردار اسٹیج پر بحث کرتے ہیں اور ہر فریق اپنے دعوے کو صحیح ثابت کرنے کی غرض سے مختلف دلائل پیش کرتا ہے۔ اس نوع کے ڈراموں کا آغاز بھی برنارڈ شا نے کیا تھا۔ ان ڈراموں میں عمل کا فقدان ہے۔ مگر وہ دانش ضرور کام کر رہی ہے جو ایک سطح پر خود رزم سے مماثل ہے۔ شا انسانی ذہن کے اندر اتر کر ان کا تجزیہ کرتا اور پھر ان تجزیوں کو انھیں کرداروں کی زبان سے ادا کر دیتا ہے۔

دیکھیے:

absurd, theatre of the comedy

DRAMA OF SENSIBILITY:

ادراکی ڈراما

ڈرامے کی اس نوع کو جذباتی طربیہ : *sentimental comedy* سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔

وہ شہوانی اور غیر اخلاقی عناصر، جن سے ولیم وانگچری اور دیگر تجدیدی ڈراما نگاروں کے فن میں ابتذال پیدا ہو گیا تھا، ادراکی ڈراما نگاروں نے ان سے احتراز کیا۔ سر رچرڈ اسٹیل، کولے سبر، ہیو کیلی، اور رچرڈ کمبرلینڈ کے متعدد ڈرامے اپنی نوعیت میں ادراکی ہیں۔ یہ ڈرامے متوسط طبقے میں کافی مقبول ہوئے

ان ڈراموں میں ذاتی زندگی کی بد مزیوں کو شدت اظہار کرنے کے بجائے اخلاقی کوتاہیوں کو تو بیان کر کے دکھا دیا جاتا ہے ... انسان کی کمزوریوں کی پردہ پوشی کرنے کے برخلاف ان کے مصائب اور قابلِ رحم حالات کی آئینہ داری کی جاتی ہے۔ (گولڈ اسمتھ)

ادراکی ڈراما میں کردار اچھے ہوں یا بُرے، واضح طور پر سادہ ہوتے ہیں۔ ہیرو ہمیشہ بلند حوصلہ، وقار مند اور دوسرے انسانوں کے احساسات کے تئیں ذکی الحس واقع ہوتا ہے۔ (جے. اے. کڈون)

drama

DRAMATIC ILLUSION:

ڈرامائی التباس

فلم یا ڈرامے کی دنیا میں اسٹیج پر جو کردار پیش کیے جاتے ہیں۔ ان میں بیشتر کی زندگیوں اور اصل ناموں سے ہم واقف ہوتے ہیں۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ اسٹیج کا منظر و پس منظر بھی غیر حقیقی ہے۔ عام زندگی میں ہم منظوم مکالمات ادا نہیں کرتے اور نہ ہی خود کلامی اور یک سوکے اس تجربے سے ہم دو چار ہوتے ہیں۔ جن کا شمار اسٹیج کے اہم قرائن و تماشات میں ہوتا ہے۔ علاوہ اس کے کسی عام یا نیک انسان کا بد انجام، مفارقت یا موت جیسے سانحات ہمارے دل و دماغ پر بڑی شدت کے ساتھ اثر انداز ہوتے ہیں۔ جب کہ ہم جانتے ہیں کہ ڈراما محض نقل و نمائندگی کا نام ہے اور اس کے کردار محض مستعار کردار ہیں۔

سوال یہ اٹھتا ہے کہ ایسا کیوں ہوتا ہے؟

دراصل سامع یا قاری دو کیفیتوں کے مابین حرکت کرتا ہے۔ ایک کیفیت اس فریب یا التباس سے عبارت ہوتی ہے کہ اسٹیج پر جو کچھ نقشہ جمایا گیا ہے وہ حقیقی ہے گویا ناظر تصنع کو بہ حیثیت اصل کے قبول کر لیتا ہے۔ یا خود کو قبول کرنے کا فریب دیتا ہے۔ دوسری کیفیت باخبری یا شعورِ فن سے عبارت ہے کہ ناظر کسی بھی لمحے یہ فراموش نہیں کرتا کہ اسٹیج پر جو منظر ہے یا جو اداکار کام کر رہے ہیں وہ غیر حقیقی اور پیش از وقت تیار کردہ ہیں۔ کالرج اسے کچھ لمحوں کے

لیے عدم یقین کے رضاکارانہ تعطل : Willing suspension of disbelief کا نام دیتا ہے۔

التباس کی یہ کیفیت مصنف اور قاری، ڈراما اور ناظر کے مابین باہمی تعاون کی ضرورت کا احساس پیدا کرتی ہے۔ قاری رضاکارانہ طور پر مفاہمت کر کے ہی جمالیاتی مسرت حاصل کر سکتا ہے اور اس پر یہ حقیقت بھی آشکار ہو سکتی ہے کہ فن کی دنیا میں حقیقت اور التباس کی حدیں کس قدر ایک دوسرے میں گڈمڈ ہیں۔

فنی تجربے سے ہم آہنگ ہونے کے لیے قاری کو اپنی ایک سے زیادہ حسوں کو بروئے کار لانا پڑتا ہے۔ فنی تجربہ ہم سے ایک ایسے شعور کا طالب ہے جو ہمیں کسی ... میں تخیل کی تخلیقی قوت، حقیقت کو ایک نئی حقیقت میں بدل دیتی ہیں۔ یہ نئی حقیقت اپنی آخری شکل میں تخلیق سے پیدا شدہ حقیقی واقعے سے زیادہ واقعی ہوتی ہے۔

فنی واقعیت سے ہم آہنگی اسی وقت پیدا ہو سکتی ہے جب قاری مکمل طور پر تخلیق کار کی خلق کردہ تخیلی کائنات کو بلا شرط قبول کر لیتا ہے۔ وہ تخلیق میں پیش کردہ اشیاء کو احساس کی سطح پر ان کی پوری حرکت و سکنت کے ساتھ محسوس کرتا ہے۔ ایک بہترین فن کار کا مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ جیسا جو کچھ اس نے دیکھا اور محسوس کیا ہے اس کے قاری و سامع بھی من و عن ایسا ہی دیکھیں اور محسوس کریں۔ اس معنی میں التباس، قاری اور مصنف کے درمیان ایک معاون رابطے کا حکم رکھتا ہے اور ہم فنی قرائن و قیاسات کو بھول کر اُسے قطعاً حقیقی محسوس کرنے لگتے ہیں۔ فن پارے کی تخیلی دنیا میں محو ہو کر بہ قول کالرج عدم یقین کو ہم رضاکارانہ طور پر معطل کر دیتے ہیں۔ فن کی تخیلی دنیا ایک خواب سے مماثل ہے۔ شعری عقیدے کے مطابق پوری طرح قبول کرنے کے بعد ہی اُس سے صحیح لطف اٹھایا جا سکتا ہے۔

التباس شکنی اس وقت واقع ہوتی ہے جب مصنف اپنے سامعین سے براہ راست کلام کرنے کے درپے ہوتا ہے۔ بالعموم خطابت، قاری کو مصنف موجود سے شعوری رشتہ استوار کرنے میں مدد کرتی ہے۔ استدلال اور وضاحت کے ذریعے قاری کو مائل ہی نہیں کرتی بلکہ قائل بھی کرتی ہے۔ مگر خطابت کے ذریعے قاری کے اندر جو شرکت کا احساس نمو پاتا ہے اس میں غیریت اور دوئی قائم رہتی ہے جب کہ

التباس کی ایک فنی قدر ہے، جو مکمل شرکت فراہم کرتی اور ...

کرتی ہے اگرچہ قاری اپنی مرضی سے یہ کچھ کرتا ہے ... کے معنوں میں یہ عمل عدم یقین کے رضاکارانہ تعطل سے عبارت ہے لیکن جب ایک چابک دست فن کار کسی ذرے کی تشکیل کرتا ہے تو اس کی قدرت کا جوہر ایک ایک پہلو سے نمایاں ہوتا ہے۔ اس کی پیش کردہ دنیا، تخیلی، مصنوعی اور فرضی ہونے کے باوجود سامع کے ذہن و دل کو اس طور پر اپنا اسیر بنا لیتی ہے کہ وہ فنی حقیقت کو زندگی سے علاحدہ کر کے نہیں دیکھتا بلکہ وہ خود کو اس کا ایک حصہ سمجھنے لگتا ہے۔ فن کار اگر ... سے تو اس کا ... نہیں ہو سکتا۔

دیکھیے :

aesthetic distance   convention   willing suspension of disbelief

سیاق

1. Northrop Frye, Anatomy of Criticism (1957).
2. D.C. Muecke, Irony and the Ironic (1970).
3. Ber States, Irony and Drama: A Poetics (1971).

DRAMATIC IRONY:

ڈرامائی ستم ظریفی
ڈرامائی رمز، ڈرامائی ایہام۔
ڈرامائی طنز۔

ستم ظریفی کی اِس مخصوص صورت کے نمونے المیہ اور طربیہ ہر دو شق میں مشترک ہیں۔

> جب ہم بہ حیثیت ایک ناظر کے آئندہ واقع ہونے والی تباہی یا فیروز مندی کو پیش از وقت جان لیں اور ڈرامائی کردار اس سے لاعلم ہوں تو اس کیفیت یا صورت حال کو ڈرامائی ستم ظریفی کہتے ہیں۔

ڈرامائی ستم ظریفی اس وقت بھی واقع ہوتی ہے جب کسی ڈرامائی کردار کی زبان سے ادا کردہ الفاظ خود اس پر اُلٹ جائیں یا کوئی خود اپنے دام میں پھنس جائے۔ شیکسپیئر کے تاریخی ڈرامے ہنری ہشتم میں اس رمز آگیں تضاد کو بڑی خوبی سے اجاگر کیا گیا ہے۔
کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی کردار کی زبان سے ادا کردہ الفاظ کی معنویت اور مناسبت بہت بعد میں ناظر پر افشا ہوتی ہے۔ ناظر معنی کی دوسری اُس سطح کو بروقت نہیں سمجھ پاتا جو ظاہراً مخلف بھی ہے اور طنز آگیں بھی۔ تضاد کا یہ عنصر ہمیشہ ذو معنویت کا حامل ہوتا ہے۔ بالآخر اصل حقائق سے آشنا ہونے کے بعد ناظر پر معنی کی دوسری سطح کا انکشاف ہوتا ہے۔ یہ صورت بھی ڈرامائی ستم ظریفی سے تعلق رکھتی ہے۔

ڈراما انار کلی میں انار کلی کی ماں کے یہ الفاظ کہ "محل سراؤں میں بے ساختہ ادائیں کم نصیبی کا نشان ہوا کرتی ہیں" میں الم ناک ستم ظریفی : tragic irony کا پہلو نمایاں ہے۔ بالآخر انار کلی کا درد ناک انجام محولہ الفاظ کے عین مطابق رونما ہوتا ہے۔ مخاطب بھی کبھی کبھی اپنے بے ساختہ الفاظ کی تہ میں چھپی ہوئی اُس ستم ظریفی اور رمز کو نہیں سمجھ پاتا جس سے بعد ازاں خود اس کی تقدیر وابستہ ہوتی ہے۔

> بعض صورتوں میں مصنف دانستہ چند ایسے مبہم اور کبھی واضح پیش آگاہ اشارے فراہم کرتا ہے۔ جن سے قاری اور ناظر کے ذہن میں انجام یا صورت حال کی تبدیلی کی سمت متعین ہو جاتی ہے مگر اتفاق سے انجام توقع کے بالکل برخلاف رونما ہوتا ہے پلاٹ کو اس طور پر تشکیل دینا ایک مشکل کام ہے۔ نہایت چابک دستی کے ساتھ او ہنری نے اپنے افسانوں میں اس نوع کی حیرت بیز اخفا اور ابہام کی مثالیں پیش کی ہیں۔

چیخف جب اس طور کے شاعرانہ رمز کو بروئے کار لاتا ہے تو درد ناکی کی ایک لہر بھی تہ نشست دکھائی دیتی ہے۔ چیخف کے یہاں بالعموم آخر میں افشائے راز کے بعد افسانے کے ابتدائی اجزا ذہن میں عود کر آتے ہیں۔ اور تب قاری پر ابتدا اور انتہا کی مغائرتوں میں وہ اتفاقی مشابہت آشکار ہوتی ہے۔ جو توقع کے خلاف مگر صورت حالات کی روشنی میں امکانات کے عین مطابق بھی ہے۔
ڈرامائی ستم ظریفی کے ابتدائی نقوش یونانی ڈراموں میں ملتے ہیں لیکن بیش تر صورت میں یونانی ڈراموں کے قصے بالعموم مقبول عام اساطیری یا ہیروئی قصوں سے ماخوذ ہوا کرتے تھے۔ اس لیے ڈرامے کے ناظرین پہلے ہی سے واقعات کے ارتقا اور انجام کی نوعیت سے باخبر ہوتے تھے۔

> ڈراما چوں کہ اسٹیج اور عمل کا پابند ہوتا ہے۔ اس لیے ایسے کئی مقامات آتے ہیں جب بہت سی باتوں یا آئندہ رونما ہونے والے واقعات کا علم ڈراما نگار یا ناظر کو تو ہوتا ہے لیکن ڈرامے کے کردار یا کرداروں کو نہیں ہوتا۔

ایک مختلف صورت میں کئی ناول نگاروں نے بھی ناول کے فن میں اس صورت کو بڑی خوبی سے اجاگر کیا ہے۔ تھامس ہارڈی، جین آسٹن، بالزاک اور فیلڈنگ کے ناولوں میں اس کی مثالیں نمایاں ہیں۔
سوفوکلیز کے ڈرامے ایڈی پس میں ایڈی پس کی زبان سے ادا کردہ

ان الفاظ میں المناک ستم ظریفی کا پہلو عیاں و پنہاں ہے کہ

میں، ایڈی پس، جسے سب کچھ [illegible]

ناظرین ایڈی پس کے گناہ سے باخبر ہیں لیکن خود ایڈی پس کو اس کا علم نہیں ہے۔ سوفوکلیز نے تقدیر کے جبر کی یہ صورت نمایاں کر کے اپنے عہد کی بڑھتی ہوئی عقلیت پسندی کے خلاف احتجاج کیا ہے۔

شیکسپیر کے ڈرامے میکبتھ میں میکبتھ کے تخت پر بیٹھنے کے بعد ڈنکن کی تقریر اسی نوع کی ہے۔ ناظرین کو علم ہے کہ ڈنکن کی موت کا منصوبہ تیار ہے۔ لیکن ڈنکن اس سے بے خبر ہے۔ اوتھیلو میں ڈیسڈی مونا کی معصومیت سے ناظر آگاہ ہے لیکن اوتھیلو اپنی ناسمجھی کی بنیاد پر گمراہی کی پستیوں میں اترتا چلا جاتا ہے۔ بالآخر اس کی تغلیط ایک عظیم المیہ کی موجب ثابت ہوتی ہے۔

تھیٹریکل کمپنیوں کے ذریعے کھیلے گئے رستم و سہراب کے قصے پر مبنی ڈراموں میں رستم اور سہراب کے اصل رشتے سے ناظرین تو باخبر ہیں لیکن وہ دونوں بے خبر ہیں اور یہی بے خبری انھیں ایک عظیم المیے کے دہانے پر کھڑا کر دیتی ہے۔ شیکسپیر اور شیریڈن کے ڈراموں میں ڈرامائی ستم ظریفی کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔

ڈرامائی ستم ظریفی کی اور بھی کئی اقسام ہیں۔ جن پر ولیم ایمپسن نے بڑی وضاحت اور استدلال کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔

دیکھیے:

irony

سیاق

1. H.J. Muller, The Spirit of Tragedy (1956).
2. J. Jones, On Aristotle and Greek Tragedy (1962).
3. M.C. Bradbrook, Themes and C onventions of Elizabethan Tragedy (1935).

DRAMATIC MONOLOGUE:

ڈرامائی یک کلامیہ

ایک غنائیہ صنفِ سخن۔

انگریزی نظم کی ایک مخصوص تکنیک جسے یک شخصی ڈراما سے بھی موسوم کیا جاتا ہے اور جس کا ارتقا اور تکمیل رابرٹ براؤننگ کے ذریعے عمل میں آئی۔

ڈرامائی یک کلامیہ میں واحد متکلم (شاعر) اپنی زندگی کے بے حد پوشیدہ اور بحرانی لمحوں کو نفسیاتی طریقے سے نظم میں گرفتار کرنے کی سعی کرتا ہے۔ وہ اپنی شخصیت اور زندگی کے ان مخفی گوشوں اور پہلوؤں پر سے غیر ارادی طور پر نقاب اٹھاتا ہے جن سے شاذ وہ خود بھی واقف نہیں ہوتا۔ جیسے کہ براؤننگ کی مشہور نظم *My Last Duches* میں ڈیوک اپنے ناقابل برداشت کرب سے خود ناواقف ہے۔

سترہویں صدی کے معروف مابعد الطبیعیاتی شاعر ڈن اور رومانویت کے علم بردار ورڈز ورتھ کی بعض نظمیں ڈرامائی یک کلامیہ کے اجزا سے متصف ہیں تاہم انھیں مکمل طور پر یک کلامیہ نظموں کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ نہ ہی خود کلامی: *soliloquy* کو ڈرامائی یک کلامیہ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ خود کلامی کی معنویت ڈرامائی سلسلۂ واقعات اور اس کے مخصوص ڈرامائی سیاق کو مختص ہے جب کہ ڈرامائی یک کلامیہ محض یک شخصی خطاب ہوتا ہے اور جس کے خطیب و مخاطب دونوں خیالی اور فرضی ہوتے ہیں۔ براؤننگ کے علاوہ جن شعرا نے اس تکنیک کو کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ ان میں ٹینی سن، رابرٹ فروسٹ، سینڈ برگ، ای۔ اے۔ رابن سن، ایذرا پاؤنڈ، کونریڈ ایکن ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس، رابرٹ لوویل، کپلنگ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے نام نمایاں ہیں۔

DRAMATIZATION:

ڈراما کاری

کسی دوسری صنف کے قصّے، خیال یا موضوع کو ڈرامے کے قالب میں ڈھالنا۔

عالمی ڈرامے کی تاریخ میں ایسی ہزار ہا مثالیں دستیاب ہیں جن میں تاریخی، مذہبی اور عوامی قصّوں کی بنیاد پر ڈرامے لکھے گئے ہیں۔ جیسے عہد وسطیٰ کے سرّی ناٹک : mystery plays، جو انجیل مقدس کے قصص سے ماخوذ ہیں۔

ڈرامے کے فن میں غیر معمولی ترقی ہوئی ہے۔ اب علی العموم ڈراموں کے موضوعات راست زندگی اور اس کے خارجی و داخلی مسائل سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ تاہم ڈراما نگار اور پیشہ کار اب بھی وقتاً فوقتاً ڈراما کاری کے فن کو بروئے کار لاتے ہیں اور ڈرامے کی متنوع تکنیکوں اور وسائل کے ذریعے اصل مواد کو ایک نئی آب عطا کر دیتے ہیں۔

اس فن کی اپنی قدر، شرط اور حد ہے۔ باکمال ڈراما ساز ہی اس عمل پر پورا اترتے ہیں۔

دیکھیے :

adaptation *analogue* ***drama***

DRAME:

ڈریم

ڈرامے کی اس شق کا نام ڈینس دیدرو 1713-1784 (فرانس کا مشہور ڈراما نگار، جو بورژوا ڈرامے کا بانی کار بھی تھا) کا عطا کردہ ہے۔ دیدرو نے اٹھارہویں صدی کے ان ڈراموں کو اس نام سے منسوب کیا جن کی ترجیح متوسط طبقے کے خانگی مسائل پر تھی۔ اور جو اپنے رجحانات میں المیہ اور طربیہ کے بین بین خیال کیے جاتے ہیں۔

فرانس میں ان ڈراموں کو اشک آلود طربیہ : *Comedie Larmoyante* کے ذیل میں شمار کیا جاتا ہے۔ نانو ویلے ڈی لا چاسی *Nivelle de la Chaussee* کے ڈراموں کا شمار ڈریم کی ابتدائی مثالوں میں کیا جاتا ہے۔ اس نوع کے ڈرامے والٹیر کے ڈراموں اور ابتدائی بورژوا المیوں سے مختلف ہیں کیوں کہ یہ اپنے موضوع میں سنجیدہ ہونے کے باوصف الم ناک نہیں ہیں۔ یہ اپنے انجام کے مرحلے میں بھی طرب ناک و شاد کام ہیں۔ کردار بڑے سکون کے ساتھ اعمال سے گزرتے اور بالآخر اپنی فروگذاشتوں پر نادم ہوتے ہیں۔

ڈریم میں انسانی ہستی کو عام تہذیب و تمدن کے پس منظر میں دیکھا جاتا ہے۔ اس میں موت کا احساس بھی گہرا ہوتا ہے۔ لیکن اس پر مابعد الطبیعیاتی رنگ نہیں چڑھایا جاتا۔ مجرد : abstract مسائل کی نسبت معاشرتی تعلقات کی طرف زیادہ آمادگی اور انہماک اور سرگرمی پائی جاتی ہے۔ اس میں نہ صرف چند روزہ خوشیوں کو زیر بحث

لایا جاتا ہے بلکہ ایسی تابانیاں حاصل کرنے کی سعی کی جاتی ہے جو آنی و فانی، سرمدی و وقتی محلات کے بعد بھی زندہ رہ سکیں۔

(اسلم قریشی)

ڈرامے کی بہترین مثالیں دو یرو اور لوئی سیباسٹن مارسے 1814-1740 (مشہور فرانسیسی بورژوا ڈرامہ نگار) کی قائم کردہ ہیں۔ یورپ کی کئی زبانوں میں ان کے ترجمے ہوئے اور ان کے تتبع میں جرمنی، ڈنمارک، انگلستان اور اٹلی وغیرہ میں خانگی مسائلی طربیوں اور بورژوا ڈراموں کے رجحانات کا ایک نیا دور طلوع ہوا۔

دیکھیے:

comedy metatheatre tragedy tragi- comedy

DUMB SHOW:

چپ نقل

مکالمات سے عاری ڈراما اندر ڈراما۔

کسی مکمل ڈرامے کی ساخت میں ایک منظرنے *episode:* کے طور پر چپ نقل سے ادائیگی عمل۔

کسی خاص تاثر کو نمایاں کرنے کی غرض سے ڈرامائی تسلسل کے دوران چپ نقل کی جاتی ہے۔ جس کے ذریعے ناظرین کو عمل کے واقع ہونے سے قبل ہی اس کا علم ہو جاتا ہے۔ اس نوع کے منظرنے میں سارے تاثر کا دارومدار کردار کے جسمانی اعضا کی موزوں حرکت و سکنت نیز عمل کی مناسب مشق پر ہوتا ہے۔

اس طرح ڈراما اندر ڈراما میں چپ نقل کا وقوعہ ناظرین کو اصل ڈرامے کے بنیادی عمل کے لیے ذہنی طور پر تیار کر دیتا ہے۔

ماضی بعید میں سینیکائی المیہ نگاروں کے فن میں چپ نقل نے ایک مقبول عام قرینے کی صورت اختیار کر لی تھی۔ اسی کی پیروی میں چپ نقل کی بہترین مثالیں الزبیتھ ڈراما نگاروں نے قائم کیں۔ انگریزی ادب میں المیہ موسوم بہ *Gorboduc 1561* اس نوع کی اوّلین مثال ہے۔

انگریزی میں تھامس کِڈ کا منتقامیہ *revenge tragedy:* مسمّی بہ *The Spanish Tragedy 1586* میں ہیرو اپنے بیٹے کے قاتل سے انتقام لینے کے درپے ہے۔ اسی غرض سے وہ پاگل پن کا ڈھونگ رچاتا ہے اور ایوان میں چپ نقل ڈراما کھیلتا ہے۔

Dedicated to
Syed Shamim Kazim

ہیملیٹ (فصل 3: منظر 2) میں کلاڈیس (مشتبہ قاتل) اور گریٹر یوڈ چپ نقل ڈراما اندر ڈراما کے ذریعے ہیملیٹ کے والد کے قتل کی واردات بڑی فن کاری کے ساتھ دُہرائی جاتی ہے۔ ڈیٹر مہل نے اپنی تصنیف *The Elizabethan Dumb show* 1965 میں چپ نقل کی ان دوسری صورتوں کی بھی نشان دہی کی ہے جو عہد الزبیتھ میں رائج تھیں۔

دیکھیے۔

mime pantomime

سیاق

1. R.J. Broadbent: A History of Pantomime
2. Dieter Meh: The Elizabethan Dumb Show (1965)

A Dictionary of Literary Terms

Volume I
(A to D)

ATEEQULLAH
Professor of Urdu
University of Delhi

Urdu Majlis, 221, Ghalib Apartments,
Pitampura, Delhi-110034 Ph: 7275708

Printed at Samar Offset Printers Delhi

Edition I, 1995
Rs 600 in India
Rs 700 in Pakistan

A Dictionary of Literary Terms

Volume I
(A to D)

ATEEQULLAH
Professor of Urdu
University of Delhi

Urdu Majlis, 221, Ghalib Apartments,
Pitampura, Delhi-110034 Ph: 7275708